ISSN 0130-6405

92

6

ИСКУССТВО КИНО

Кадр из фильма Лео Каракса
«Любовники с Понт Нев».
(См. в номере статью
М. Трофименкова «Натюрморт».)

Ежемесячный журнал
Конфедерации Союзов
кинематографистов
Учредители: Конфедерация
Союзов
кинематографистов
и трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам. главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

6 92

Содержание

3 Несуществующее кино

Теория, история

4 **Сергей Эйзенштейн.** К предисловию для несделанных вещей
9 **Наум Клейман.** Неосуществленные замыслы Эйзенштейна
21 **Е. Хохлова.** Новое об «эффекте Кулешова»
26 **Евгений Марголит, Вячеслав Шмыров.** Отсчет привидений, которые не возвращаются?..

Иллюзион

37 **В. Скуратовский.** «Совесть»

Теория, история

39 **Лийса Бюклинг.** Михаил Чехов в голливудском кино
46 **Д. Бернштейн.** Кино и архитектура
55 **Хакан Лёвгрен.** Леонардо да Винчи и «Жертвоприношение»

Аспект

61 **Михаил Трофименков.** Натюрморт

Взгляд

67 **Зара Абдуллаева.** Фантоманы

Персоналии

71 **Сергей Анашкин.** Ким Чен Ир. Неизбежность мифа

Околичности

79 Лишний предмет есть символ истины
85 **Юрий Арабов.** Как это делается в домашней культуре

Необязательные заметки

92 **Иос ван Лоо.** Идентификация женщины

Мемуары и публикации

96 **Сальвадор Дали.** Мои кинематографические секреты
Художественный фильм. Антихудожественный фильм

Фильм в журнале

102 **Жан Кокто.** «И следует фильм...»
108 Шкатулка Луиса Бунюэля
111 **Луис Бунюэль.** Дневная красавица
Пресс-бюро «ИК»
143 **Майкл Вуд.** Двойная жизнь

Non stop

146 **Сергей Кудрявцев.** В поисках шестого угла в Пентагоне
О, терминатор!
Предсмертное воздаяние
Махнемся преступлениями?

„ИК". Избранная проза

149 **Дюла Хернади.** Возлюбленные Миклоша Янчо

Окoличности

168 **Жаклин Сталлоне.** Власть звезд
171 **Досье «ИК».** Крестные крестного отца: **Марлон Брандо, Дайана Китон, Фрэнсис Форд Коппола, Аль Пачино**
173 **Фильмография**

In this issue:

Serguey Eisenstein. "Unfullfilled Projects" **(p. 4)**
New facts about "Kuleshov's Effect" **(p. 21)**
Extracts from "catalogue-reconstruction" of lost films **(p. 26)**
Illusion: "The Conscience" **(p. 37)**
Mikhail Chekhov in Hollywood **(p. 39)**
"Stalker" from the architect's point of view **(p. 46)**
"Magi's Worship" by Leonardo da Vinci in "Sacrifice" of Andrey Tarkovsky **(p. 55)**
Analysis of the forms of "non-existanse" in cinema **(p. 61)**
Phantoms in modern cinema of Russia **(p. 67)**
Leaders of the North Corea and their thoughts about art **(p. 71)**
Van-guard group "Eti" ("These") **(p. 79)**
Youry Arabov about todayis postmodern art **(p. 85)**
New aspects of life and art of Grigory Alexandrov **(p. 92)**
Salvador Dali and cinema **(pp. 96, 98)**
Jean Cocteau. Unfullfilled projects **(p. 102)**
Louis Bunüel. "Belle de jour" **(p. 111)**
Non-stop: "No Way Out" **(p. 146)**, "The Terminator" **(p. 146)**, "A Prayer for the Dying" **(p. 147)**, "Throw Momma from the Train" **(p. 148)**
Gyula Hernadi. "Miklos Janczo's Lovers" **(p. 149)**
Jaqueline Stallone. "Star Power" **(p. 168)**
Dossier of "IK" **(p. 171)**
Filmography **(p. 173)**

© Журнал
«Искусство кино», 1992

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Николаева И. А.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 9.04.92
Подп. к печати 27.05.92
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6,
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 39 750 Заказ 1069
Цена 1 руб. 95 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Министерства печати и информации
Российской Федерации
142300, г. Чехов Московской области

Издание Конфедерации Союзов
кинематографистов

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Несуществующее кино

...non entia enim licet quodammodo levibusque hominibus facilius atque incuriosius verbis reddere quam entia, verumtamen pio diligentique rerum scriptori plane aliter res se habet: nihil tantum repugnat ne verbis illustretur, at nihil adeo necesse est ante hominum oculos proponere ut certas quasdam res, quas esse neque demonstrari neque probari potest, quae contra eo ipso, quod pii diligentesque viri illas quasi ut entia tractant, enti nascendique facultati paululum appropinquant.
Albertus Secundus. Tract. de cristall. spirit. ed. Clangor et Collof. lib. 1, cap. 28[1].

Любое соединение слова «несуществующий» с реальным понятием похоже на оксюморон. Однако каждое действительно существующее явление сопровождает шлейф его отражений, следов, двойников и копий, которые порой реальнее и живее оригинала. Тема «несуществования» в кино обширна и нуждается в определенной классификации. Сон, мечта, миф, неосуществленный замысел, незавершенность, мистификация, пропажа — лишь часть слов, которыми можно обозначить эту тему в кино. Вполне отдавая себе отчет в том, что чем обширнее размах, тем больше риск пополнить данным номером журнала коллекцию фантомов, мы позволили себе сузить направление, определив его словами — миф, фантом, неосуществленный замысел, мистификация, пропажа, имитация и подмена. Легко заметить, что, ограничив даже минимальным «перечнем» содержание номера, сталкиваешься с океаном мотивов, смыслов и тем. Поэтому просим не судить нас строго за возможные неточные попадания. В крайнем случае, просьба считать этот номер журнала несуществующим, так как при его составлении бумаги и денег на выпуск у редакции еще не было.

P. S. Некоторые материалы в рубриках «Иллюзион», «Премьера «ИК», «Фильм в журнале», «Досье «ИК» и, естественно, «Фильмография» относятся к фильмам и явлениям, вполне реально существующим.

[1] Эпиграф взят из романа Г. Гессе «Игра в бисер»: «В рукописном переводе Иозефа Кнехта: «...хотя то, чего не существует на свете, людям легкомысленным в чем-то даже легче и проще выражать словами, чем существующее, для благочестивого и добросовестного историка дело обстоит прямо противоположным образом: нет ничего, что меньше поддавалось бы слову и одновременно больше нуждалось бы в том, чтобы людям открывали на это глаза, чем кое-какие вещи, существование которых нельзя ни доказать, ни счесть вероятным, но которые именно благодаря тому, что благочестивые и добросовестные люди относятся к ним как к чему-то действительно существующему, чуть-чуть приближаются к возможности существовать и рождаться». Альберт Второй. «Тракт. о кристалл. дух.», изд. Кланго́р и Коллоф, кн. 1, гл. 28» (лат.).

Сергей Эйзенштейн

К предисловию для несделанных вещей

В 1933 году Эйзенштейну предстояло отметить десятилетие своей профессиональной режиссерской деятельности. Разумеется, ни о каких официальных актах (наградах, торжественных вечерах и даже просто юбилейных статьях) речь идти не могла. За два года, прошедших после возвращения из Мексики, Эйзенштейн неоднократно убеждался, что его творческие замыслы, а значит, и жизненные пути расходятся с набирающей силу тоталитарной властью. Именно в это время он осознает (и вскоре публично формулирует!) суть происходящего: окончательное превращение общественного — и следовательно, кинематографического — процесса «из революционного в партийный». И если первой кинозаявкой Эйзенштейна после возвращения был сценарий «антибюрократической» (по сути антиавторитарной) комедии «МММ», то вскоре он возвращается к мысли о фильме на материале Гаитянской революции конца XVIII века, пророчески показавшей «трагедию перерождения (революционного) вождя в деспота». Эту формулу Эйзенштейн нашел в наброске предисловия к сборнику «Несделанные вещи» — именно собранием сценариев непоставленных фильмов ироничный режиссер решил отметить первую «круглую» дату в своей творческой жизни. Формально такой сборник выглядел бы как «отчет по командировке» — фактически это был способ довести до сведения коллег и публики, хотя бы на бумаге, свои замыслы и открытия.

Сам сборник, увы, тоже остался «несделанной вещью». Вместе с неопубликованными сценариями и рисунками к ним в архиве Эйзенштейна остался незавершенный черновик, озаглавленный «К предисловию для «Несделанных вещей» (ныне хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства, фонд 1923, оп. 2). В 1971 году, после выхода в свет шестого тома «Избранных произведений» Эйзенштейна, комиссия по его творческому наследству и издательство «Искусство» приняли решение напечатать дополнительный том — «Замыслы». Два года спустя на редакционный стол лег том, включавший в себя сценарии и заявки 20-х, 30-х, 40-х годов, существенно дополнявших давний сборник «Несделанные вещи». Для приложений мы вместе с покойным ныне Ю. А. Красовским написали обзор не вошедших в том замыслов. Однако кто-то в «сферах» (не без подачи из кинематографических «кругов») решил, что «и так слишком много Эйзенштейна». Сорок лет спустя он по-прежнему оставался «персоной нон грата»: присутствие его имени в перечислительной «обойме» было не более чем невольной данью мировому признанию.

Еще через несколько лет немецкий киновед Вернер Зудендорф, работавший над летописью жизни и творчества Сергея Михайловича, обратился ко мне с просьбой составить аннотированные списки театральных и кинематографических замыслов режиссера. Второй из них, вместе с «Предисловием...» Эйзенштейна, впервые на русском языке публикуется в этом номере журнала.

Наум Клейман

«...Все подростки в двадцать лет делят Запад между собой:

— Ты — Микеланджело, я — Шекспир!..» (Бертран де Жуванель, «Жизнь Золя»).

Мы это делали в тридцать лет.

Монтировался «Октябрь».

Только что, сбивши всех с толку, возникла «Звенигора»[1].

Просмотр в Зеркальном зале «Эрмитажа».

«Эрмитаж».

Когда-то — «Чайка».

Впервые МХТ.

Впервые на сцене — Мейерхольд.

Я гордился, начиная на тех же подмостках «Мексиканцем»[2].

И на этой же обетованной земле распускается «Звенигора».

Недоуменные, растерянные взгляды еще «не охвативших» в нашу сторону.

И мы с Пудовкиным нечто вроде восприемников у купели.

А затем подобие «мальчишника».

Вечер сближения в нашей монтажной на верхнем этаже Союзкино.

Как школьники. Пряча папироски от дежурных пожарных.

Как школьники. Соревнование в кульбитах через табуреты. И на выворачивание конечностей из суставов.

Виноград и фрукты, чем тогда кормили монтажеров «Октября» вперемежку с вытяжками из бараньих семенных желез.

Планы.

И, конечно, как у школьников,— дележ Вселенной и разверстка столпов Ренессанса.

Довженко — новоявленный Микеланджело.

На меня выпадает «седая мудрость» Леонардо.

Пудовкин требует... Рафаэля.

Я не люблю Рафаэля и в те поры не хотел в нем видеть Пудовкина.

Однако он — неумолим. «Божественный» Рафаэль. «Все цепенеют от восторга при его появлении». Ни каплей меньше.

Дальше наделы тем, кто не присутствует.

Фэксы — братья делла Роббиа. А может быть... Гонкуры, хотя это уже не совсем... Ренессанс.

Шуб, Вертов, Кулешов. Раздача званий надоела. Возвращаемся к дальнейшему выворачиванию суставов. На этот раз из планов Довженко на будущее. «Арсенал» еще не мерещится. И не предвидится «Земля».

Так или иначе... Леонардо оставался за мною.

Связь наша с Леонардо глубокая.

Им окрашен первый реальный интерес к искусству.

Им окрашено первое увлечение Ренессансом.

Увлечение в равной мере майским цветом и девушкой, блиставшей черными глазами в дифирамбах Флоренции[3].

Это было военное строительство по укреплению Гатчины. Я чертил планы расположения защитных позиций Петроградского военного района.

А мыслями гулял по фантастике леонардовских «Пра-танков» для Чезаре Борджиа.

Тонкая отрава сухого контура кватроченто из Кнакфусса и Волынского[4] въедалась в сознание.

Сперва втягивая в искусство.

Зачем я покинул идеал Микеланджело, которым бредил сперва?

Роковая связь с Леонардо вводила в рамки искусства. Боюсь, что и выводит, если еще не вывела.

«Синьор Леонардо месяцами сидит перед контуром набросанной фрески»,— читаем мы где-то.

Это не лень. Не убийственность медленных темпов.

Это — любопытство. Страшное любопытство, о котором пишет Гавелок Эллис[5]. Любопытство заглянуть внутрь процессов.

Неизжитое любопытство мальчишки,

---

[1] ...возникла «Звенигора».— Первый показ фильма А. П. Довженко «Звенигора» в Москве состоялся 23 декабря 1927 года. Эйзенштейн подробно описал этот просмотр, а также «рукоположение» Довженко в режиссеры, состоявшееся почти полтора года спустя в монтажной Союзкино, в статье «Рождение мастера» (см. «Избранные произведения» С. М. Эйзенштейна, т. 5. М., 1968, с. 438—442).

[2] Когда-то — «Чайка»... «Мексиканцем».— Показом чеховской «Чайки» в театре «Эрмитаж» в 1898 году начал свою деятельность Московский художественный общедоступный театр. Вс. Э. Мейерхольд исполнял в этом спектакле роль Треплева. Двадцать три года спустя 23-летний Сергей Эйзенштейн на той же сцене дебютировал как сопостановщик В. С. Смышляева и художник спектакля «Мексиканец» по рассказу Джека Лондона.

[3] Увлечение... девушкой, блиставшей черными глазами в дифирамбах Флоренции.— Имя девушки — Мария Павловна Пушкина. Знакомство с ней С. М. Эйзенштейна состоялось, по воспоминаниям М. П. Пушкиной (Преснецов Р. С надписью Эйзенштейна.— «Кировская правда», 1967, 5 июля), в деревне Вожега Вологодской губернии, а не в Гатчине, как пишет дальше Эйзенштейн.

[4] ...Кнакфусса и Волынского...— имеются в виду авторы искусствоведческих исследований.

[5] Генри Гавелок Эллис — английский писатель. Эйзенштейн высоко ценил его характеристики творчества и личности Леонардо да Винчи в книге «The Dance of Life» (1923).

«Дайте волю!». 1930

жертвующего ходом часов во имя вспоротой тайны их хода.

Нет отравы более сладкой. И нет более гибельной для созданья.

За тайну платишь кровавой ценой.

Годами не сходит с места картина.

Кругом улыбки. Пожатия плеч.

Но глубже и глубже всверливается любопытство в глубину овладения принципом.

«Принцип дороже денег»,— острили в Одессе.

Леонардо преследует меня.

Не от него ли это бесстыдство любопытства. Этот взгляд со стороны в спальню творчества в самую минуту «священнодейства». Тем более что тут еще будет случай обнаружить целую область «граней моего творчества», для многих моих друзей вовсе малоизвестных. Начать с того, что весь голливудский «цикл» планировался как трагедия крупной личности. Крупной личности в столкновении с обществом. Причем личности выше среднего масштаба: генерал Зуттер, черный император Анри с острова Гаити, Базиль Захаров[6].

Симметрично к ним возникал Клайд Гриффит — фигура ниже среднего по характеру. Но «Американская трагедия» виделась и отнюдь не трагедией Клайда, а фреской Соединенных Штатов avant tout[7].

Нота сверхчеловечности избранных героев вполне органична как ответ на безгеройность массовой фильмы, как мы ее установили за предыдущие годы творчества.

"Ich möchte eine Tragödie in Gedanken schreiben könen. Es würde ein Meisterwerk werden!"[8] — где-то обронил Грильпарцер[9]. Увы, эта судьба выпала на долю второго пятилетия моей творческой работы... Насколько произведения этого периода Meisterwerk[10] — не знаю, но что они остались... в мыслях, к сожалению — факт.

Это положение Г[рильпарцера] не касается серии блестящих метеоров сбыточных и несбыточных «предложений», которых было немало. Они проносились соблазном перед нами в "Hotel Montparnasse", когда проживались последние сто франков долга владельцу, дорогому Дютремону, грудью не пускавшему в мой номер раньше девяти — шпиков Сюрте женераль, являвшихся с шести утра[11]. Они мелькали, когда мы не знали, чем будет оплачен счет в конце недели в «Пансион Мария» на Лютерштрассе. Но нашей задачей был Голливуд. В Голливуд мы были направлены Союзкино и на всех этапах временных задержек по устроению этого дела неизбежно не упускали конечной цели из глаз. И стискивая зубы, мы «выдерживали»...[12]

Грильпарцера ж имею я в виду применительно к другой серии несбывшихся проектов — "d' inachevés"[13], как выразился бы Козьма Прутков:

1. "Glass House"[14]

---

[6] ...черный император Анри с острова Гаити, Базиль Захаров. См. обзор неосуществленных замыслов С. М. Эйзенштейна.

[7] — прежде всего (франц.).

[8] Я хотел бы написать трагедию мысленно. Это был бы шедевр искусства! (нем.).

[9] Грильпарцер Франц (1791—1872) немецко-австрийский писатель.

[10] Шедевры искусства (нем.).

[11] Шпиков Сюрте женераль, являвшихся с шести утра.— Sûreté general — французская охранка. Эйзенштейн подробно описал свою французскую «эпопею» — попытки реакционных кругов выслать его из Франции и протесты общественности — в «Автобиографических записках» (см. т. 1, с. 322 и далее). В них имеется небольшое разночтение с публикуемым здесь текстом: гостиница, в которой живет группа Эйзенштейна, названа не «Отель Монпарнас», а Hotel des Etats-Unis («Отель Соединенных Штатов»).

[12] В рукописи далее следует конспективный перечень предложений, полученных Эйзенштейном в Париже, Берлине и Лондоне. См. о них в «Автобиографических записках» и обзоре неосуществленных замыслов.

[13] Незавершенных (франц.).

[14] «Стеклянный дом» (англ.).

2. Sutter
3. Zacharoff—"Götterdämmerung"[15]
4. Haiti
5. "American Tragedy"[16]
6. "Qué viva Mexico!"
7. M M M
8. Moscow

Все прелести и трепетания — в сладострастии творческого процесса. Но, увы, с одним небольшим неудобством. Телепатия еще не общеупотребительное орудие познавания. А потому сей opus обречен оставаться узко «при себе».

Между тем изобретательности туда вколочено немало. По многим творческий цикл почти что целиком был округлен. И как творчески законченные вещи [они] несут с собою несомненный опыт.

Многое к реализации стояло почти вплотную. С питтсбургскими стеклянными заводами уже велись переговоры о стеклянных паркетах среди стеклянных стен «Стеклянного дома». Было изъезжено Сакраменто и обследованы форт Зуттера, музеи Сан-Франциско для «Золота Зуттера», доведенного до календарных планов и сметы. И если «Черное величество» значилось только бессонными ночами одержимости темой, «Человек из мрака» (Захаров) — двумя-тремя наметками, то «Американская трагедия» детально изложена литературным сценарием. «Под» Базиля Захарова еще в Европе нам предлагали деньги на постановку через круги, «имевшие интересы» к разоблачению сэра Базиля. Надо сказать, что это «круги» отнюдь не наши, а стоящие к нам так же близко, как Захаров, но в смертельной конкуренции с ним.

На особом месте — Мексика. Это было «последнее слово» целому кинематографическому миру нашей биографии. По всем линиям.

Мексика совсем особо.

Мне она чудилась парадоксом «обратности» по отношению к факту, что чувства наши, сознание — отражение нас окружающей социальной и физической действительности.

Мексика мне казалась, как грандиозная проекция во вне всех тех черт, вожделений, личных вкусов и установок, из которых сплетается то, что можно было бы обозвать моею индивидуальностью.

Вмещает она вещи довольно полярные, противоположные и иногда на первый взгляд

На лекциях в ГИКе, 1933/34 учебный год

не очень совместимые. И каждый изгиб склонности, оттенок вкуса или черта характера встречалась в Мексике гранью целой области, периода, стиля бытового уклада. Пирамиды Сан Хуан Теотиукана и Чичен-Итцы апеллировали к моим монументальным склонностям. Бешеное гнездо завитков барокко, взлетающее в небо белой пеной резьбы по камню Чиругуреско (вереница черноликих позолоченных мадонн), роднилось с моей барочностью. Изодранные статуи забрызганных кровью святых и Христосов во главе с незабываемым Христом из Тлалманаско... Как истый испанец, он в парике из настоящих волос и залит кровью, стекающей по бледным ногам. Ноги полосаты, как узкие облегающие брюки мексиканского всадника — «чарро». А на груди мясо сорвано так, что за тремя обнаженными ребрами видно, как пылает красное сердце. И потоки подлинной крови по черной шкуре, золоту песка и золоту костюмов матадоров корриды. Живые легенды кровавых подвигов Панчо Вильи и Фиеро. Острые шпоры на ногах мексиканского всадника и смертельная излучина ножей на лапах бойцов-петухов. Они взывали к другой стороне моего нрава, достаточно запечатленного на пленке осуществленных opus'ов. Недаром травля фашис-

[15] Захаров — «Сумерки богов» (нем.).
[16] «Американская трагедия» (англ.).

тов на нас в САСШ шла под знаком «красной собаки» и... «садиста». А «Вест кост стьюдиос» Парамаунта первой темой для меня нашли... мученичество иезуитских миссионеров в САСШ. Где на обложке красуются фантастические краснокожие в перьях. И от их рук гибнущие в мучениях патеры. С бледными сияниями вокруг бледных ликов.

С другой стороны, выросший на нашей национальной политике, я не мог не ввязаться в настроения борьбы подлинно мексиканского против лавины американского колонизаторства. Феодальный же строй, во всех махрах заживающийся, несмотря на все революции, на всех почти хасиендах, раздувал пожар социальной ненависти. Прямой и примитивной, как [ой] она была в период гражданской войны у нас: красное или белое.

Тропинки ленью гамаков, чернотой глаз и бронзой кожи влекли к себе эротикой. Румба вносила ноту иронии, а день смерти и народные картины Хосе Посада — серную кислоту социальной иронии в благополучие биологического рая... И даже «кич»[17], которому я далеко не чужд, густо расшивал свои узоры золотыми и цветными нитками по глянцу открыток с изображением мадридских гетер и матадоров. Причудливость узоров тканей, контуров профилей, разрезов глаз, очертаний ноздрей, жесткого блеска волос, очертаний пейзажа, выреза листьев и формы гигантских кактусов, китайщина росписей и красок предметов обихода кустарной игрушки ласкали вкусы старого эстета и любителя «вещей». Любовь не останавливалась на вещах. Она шла и на носителей...

Во сне наши желания и желаемые образы обступают нас как бы физической реальностью и ощутимостью. Если так, то Мексика доподлинно казалась сном. Не было такого участка мысли, который бы не закрепляла воплощенно та или иная область мексиканской действительности. И да простит мне прах Спинозы «обратность» начертания его формулы! Если говорить об автопортретности в произведениях, "Que viva Mexico!" — [автопортрет] наиполнейший. Решенный кинокомплексом увиденного (здесь уже мосток к внутреннему монологу — не как методу и форме, а [материалу в содержании] вещи, как бывают портреты вождей из кукурузы, из сортов семян, гвоздики, левкоев и настурций, кофейных зерен или леденцов: я видел такую Клару Цеткин в одном из детских домов). Так «Мексика», блестя гранями, складывалась в мозаику автопортрета. Не это цель, не это основное: задачи картины, ее тема, проблема и «философия» изложены в соответствующей главе. Но излагаемое здесь — как бы Beiprodukt[18].

И, может, еще и потому так субъективно больно видеть «Мексику» разбитой вдребезги тупостью группы американцев, обошедшихся с ней хуже вандалов.

Этот же сборник включает и материалы к комедии «МММ» — моей первой попытке комедийной работы на кино.

Хотя она никак не снята с планов производства, но выйдя после «Москвы», она, конечно, так преобразуется, что вряд ли сохранит свой облик и свою специфику. Опыт «Старого и нового» достаточно красноречиво говорит о том, что делается с картиной, не перестроенной своевременно после задержки.

Между тем «МММ» любопытен тем, что в нем я с первого дня замысла старался все фиксировать. По датам. Шаг за шагом. Как шло и разворачивалось... наворачиванье. Куски этих записей со всем цинизмом откровенности я прилагаю к общему описанию вещи, как она должна была быть в концепции весны 1932 года.

Общие соображения по комедии. По задачам комедии. И ряд специфических разрешений для частного ее случая. И м [ожет] б [ыть], большие заострения, неминуемо и неизбежно долженствовавшие сгладиться в специфике кино и кинопоказа, здесь в литературном изложении окажутся более уместными.

Как сложилась маска. Вернее, как она зрительно возникла в мгновенности. Как шло освоение трюков арсенала беспредметно-комических положений по линии социально-памфлетного осмысления и пр [очее] и пр [очее] может представить интерес для нашего творческого молодняка. Кроме того, большая работа по приближению к новому виду кинодраматургии.

Органично, что он решается на первых порах — балаганом.

Наконец в заключение дана картина экспозиции первой концепции картины «Москва». Концепция Москвы, как Москвы во времени...

1933

[17] Кич (нем. der Kitsch) — буквально халтура, дешевка. Здесь — в смысле: стиль грошовых рыночных поделок.

[18] Побочный продукт (нем.).

Наум Клейман

Неосуществленные замыслы Эйзенштейна

Этот список составлен на основе документов, хранящихся в архиве Сергея Михайловича Эйзенштейна в Москве. В нем учтены лишь те названия, которые получили хотя бы минимальную разработку в рукописях либо рисунках режиссера, и те, которые упоминаются (хотя бы одной фразой в письмах) самим Эйзенштейном как его собственный экранный замысел.

В мемуарах и книгах об Эйзенштейне встречается еще множество других названий, характеризуемых как нереализованные проекты. Чаще всего это темы, предлагавшиеся режиссеру разными фирмами и организациями, но по той или иной причине его не заинтересовавшими всерьез, хотя иногда, как писал сам Эйзенштейн, «задевавшими его фантазию». (Большая часть этих тем перечислена нами в подстрочных примечаниях.) Особое место в этой группе названий занимают литературные произведения, предлагавшиеся для экранизации их авторами. Так, например, известно, что Бернард Шоу предлагал Эйзенштейну в 1930 году экранизировать свою пьесу «Шоколадный солдатик» («Arms and the Man»), а Максим Горький читал ему сценарий «Преступники» в 1934 году. Однако сам Эйзенштейн писал в своих мемуарах, что оба эти предложения были им «turned down». У нас нет также оснований включать в список проектов «Улисс» Джеймса Джойса (см. примечание к замыслу «Американская трагедия»).

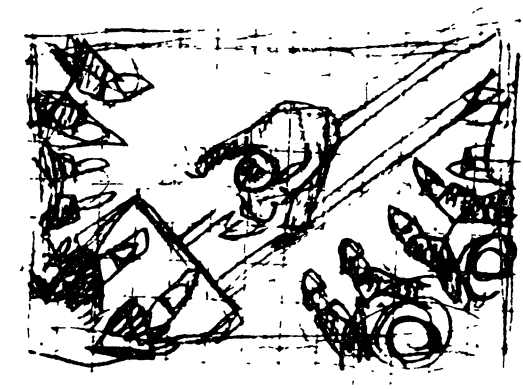
Кроме того, в основной список не включены три больших проекта, которые были частично реализованы: «К диктатуре» (1924), из которого родилась «Стачка»; «1905 год», в ходе постановки сокращенный до «Броненосца «Потемкин» (1925); «Октябрь», вторая серия которого осталась неэкранизированной.

Мы не считаем этот список окончательным — весьма вероятно, что при дальнейшем изучении рукописного и эпистолярного наследия режиссера будут выявлены новые проекты, рождавшиеся в воображении Эйзенштейна, но не дошедшие до съемочной площадки.

1924
«Конармия»

Эйзенштейн заявил о намерении экранизировать книгу рассказов Исаака Бабеля в декабре 1924 года, после окончания работы над «Стачкой». Фильм должен был ставиться в московском отделении студии «Севзапкино», куда Эйзенштейн перешел после разрыва с Пролеткультом. В январе—феврале 1925 года в кинопрессе сообщалось о работе над сценарием. В архиве сохранились «Полит-схема к выявлению материалов сценария «Конармия», шесть тетрадей с планами фильма, выписками из книг о гражданской войне, блокнот с записями фактического характера. По этим материалам понятно, что Эйзенштейн намеревался дать широкую панораму гражданской войны, использовав, кроме сюжетных мотивов Бабеля, книгу Серафимовича «Железный поток»[1] и многочисленные документальные свидетельства. Работа над «Конармией» была прервана в марте 1925 года приглашением на 1-ю Госкинофабрику для постановки юбилейного фильма «1905 год». Однако Эйзенштейн не окончательно отказался от своего проекта. В письме к матери (от 14 апреля того же

[1] Эйзенштейн высоко ценил роман Александра Серафимовича. В ответе на анкету «Литература и кино» (опубликованном в журнале «На литературном посту», 1928, № 1) он писал: «Многое сделает для кино Серафимович, когда будет заснят «Железный поток» — самое, на мой взгляд, замечательное произведение... Разгонялся ставить его дважды, включая в первый раздел «Конармии» (1924) и в послеоктябрьский раздел «Октября». На третий раз все-таки, думаю, поставлю». Парадоксально, что в третий раз практическое намерение экранизировать роман Серафимовича возникло у Эйзенштейна в Голливуде в 1930 году: при обсуждении тем для постановки с «Парамаунтом» он назвал «Железный поток» и даже телеграфировал в Москву с просьбой прислать роман и сценарий Валентина Туркина. Пока не установлено точно, по какой причине тема была отклонена. В кино «Железный поток» был поставлен в 1967 году на киностудии «Мосфильм» рёжиссером Ефимом Дзиганом.



Эскизы кадров к «Стеклянному дому». 1926—1930

года) он писал: «Конармия» откладывается на неопределенный срок...» Два года спустя он включил многие мотивы своей «Конармии» во вторую серию сценария «Октябрь», которая также осталась не снятой.

1925
«Карьера Бени Крика»

Это второй проект, связанный с творчеством И. Бабеля,— на сей раз с его «Одесскими рассказами». Предполагалось, что Эйзенштейн сможет снять этот фильм в Одессе одновременно с «южными эпизодами» сценария «1905 год» (восстание на броненосце «Потемкин»). Поэтому летом 1925 года параллельно с работой над сценарием о первой русской революции Эйзенштейн вместе с Бабелем писал «Беню Крика»[2]. В архиве сохранился машинописный текст сценария, полностью подготовленный к съемкам. К сожалению, отсутствуют черновые материалы, без которых трудно судить о степени содружества Бабеля и Эйзенштейна, но в разработке некоторых эпизодов, особенно финальных, чувствуется несомненное влияние режиссера. В 1926 году по мотивам этого сценария режиссер В. Вильнер снял на Одесской студии ВУФКУ малоудачный фильм.

1926
«Джунго»

Идея постановки фильма о китайском революционном движении принадлежала, по-видимому, Сергею Третьякову, поэту, публицисту и драматургу, с которым Эйзенштейн дружил и сотрудничал еще в театре Пролеткульта. В 1924—1925 годах Третьяков преподавал русскую классическую и советскую литературу в Пекинском университете. Вернувшись в СССР, он написал пьесу «Рычи, Китай!», с успехом поставленную в театре Вс. Мейерхольда (премьера 23 января 1926 года), а затем во многих странах мира. В начале 1926 года Третьяков совместно с Эйзенштейном подал в Госкино заявку на организацию киноэкспедиции в Китай. В архиве хранится написанное Третьяковым либретто трехсерийного фильма «Джунго» (название Китая по-китайски), в котором автор так поясняет тему каждой серии: «1. «Желтая опасность» («Замученный Китай под двойной пятой империалистов и собственных генералов-бюрократов»); 2. «Голубой экспресс» («Китай перестает бояться иностранцев и стихийно посягает на них»); 3. «Китай рычит» («Китай, организованно борющийся с империализмом»). Из-за сложностей организации съемочной экспедиции, а затем из-за изменения политической ситуации в Китае замысел не был реализован. Любопытно отметить, что китайский проект Эйзенштейна — Третьякова несомненно по-

[2] Любопытно, что в то же самое время Эйзенштейн вместе с Григорием Александровым написал третий сценарий — «Базар похоти», действие которого происходит в годы первой мировой войны в провинциальном городе: Публичный дом и проституция становятся символом продажности и коррупции верхов общества. Эйзенштейн не собирался ставить этот сценарий, купленный студией «Пролеткино»: как писал позднее сам режиссер, «Базар похоти» был написан из-за финансовых затруднений.

влиял на создание двух известных советских фильмов: «Шанхайский документ» (1928, режиссер Яков Блиох, ранее работавший с Эйзенштейном над «Броненосцем «Потемкин») и «Голубой экспресс» (1929, сценарий Л. Иерихонова и И. Трауберга, режиссер Илья Трауберг — за год до этого ассистент Эйзенштейна на съемках «Октября»).

1927—1930
«Стеклянный дом» («Glass house»)

По свидетельству самого режиссера, идея фильма, действие которого происходит в стеклянном небоскребе, пришла к нему в середине апреля 1926 года в Берлине, в отеле Хесслер, где он жил в номере 73. Несколько месяцев спустя в дневниковой записи от 13 января 1927 года Эйзенштейн отметил: «Сегодня придумано — «американскую» фильму надо делать с Синклером. «Стеклянный дом»... Взгляд на Америку сквозь стекла. Иронически, как Франс»[3]. В течение января—февраля 1927 года Эйзенштейн сделал ряд сценарных набросков и рисунков, в которых отразилось его намерение «дать фарс и буфф, гротеск и кошмарную трагедию». Фильм должен был стать своеобразной «антиутопией» об одиночестве человека в сверхтехнизированном капиталистическом обществе. (Упоминания в некоторых книгах о том, что Эйзенштейн намеревался экранизировать роман Евгения Замятина «Мы» под названием «Стеклянный дом», ошибочны.) Летом 1930 года, заключив контракт с «Парамаунтом», Эйзенштейн настойчиво предлагал именно эту тему для съемок в Голливуде и даже начал переговоры с Питтсбургскими стекольными заводами о возможности изготовить стеклянные декорации. Однако не только продюсеры и голливудские сценаристы, но даже друзья режиссера (см. книгу; Montagu Jvor. With Eisenstein in Holliwood. Berlin, 1968, p. 103—104) не поняли этого замысла, и от него пришлось отказаться.

1927—1928
«Капитал»

Этот замысел родился во время работы над фильмом «Октябрь» — как непосредственное следствие монтажных экспериментов, названных Эйзенштейном «интеллектуальными аттракционами» («Наступление Корнилова», «Меньшевики на втором съезде Советов» и другие эпизоды). В дневниковой записи от 12 октября 1927 года — первое упоминание о проекте: «Решено ставить «Капитал» по сценарию К. Маркса — единственный формальный исход». В первых набросках будущий фильм определялся как «кинотрактат», в котором «достаточно тривиальный «хребтовый» сюжет» должен служить канвой для ассоциативных ответвлений. В статье «Наш Октябрь. По ту сторону игровой и неигровой» (март 1928 года) Эйзенштейн обнародовал свою идею, назвав своим будущим соавтором историка А. Ефремова. Последний действительно представил в правление Совкино заявку на фильм «Капитал», весьма абстрактную и не содержащую никакого кинематографического решения темы. Заявка, видимо, не удовлетворила Эйзенштейна, и в дальнейшем режиссер сам собирал материал и разрабатывал принципиальную схему фильма. Хранившиеся в архиве дневниковые записи о «Капитале» (впервые опубликованы в журнале «Искусство кино», № 1 за 1974 год) прерываются на дате 22 апреля 1928 года. Очевидно, возобновившиеся съемки «Генеральной линии» отвлекли Эйзенштейна от сценарной работы над «Капиталом», но сама идея продолжала его волновать, он намеревался вернуться к ней после завершения своей «деревенской картины». Финал проекта «фильма о методе диалектики» Эйзенштейн описал в ответе на анкету «Что мне дал В. И. Ленин» (1932): «Ряд нужных теоретических проработок перед тем, как приступить к такому «Магнитогорску» кинематографии, и личное указание по этому (поводу) со стороны тов. Сталина (в беседе с ним весною

[3] Эптон Синклер писал Эйзенштейну 16 февраля 1927 года: «Я был более чем обрадован, узнав от моего друга Альберта Рис Вильямса, что постановщик «Броненосца «Потемкин» интересуется моими книгами... Я был бы более чем счастлив совместно работать с вами над картиной...» Видимо, Эйзенштейн, обдумывая приглашения поставить фильм в Голливуде (они были переданы ему в 1926 году Дугласом Фербенксом), беседовал с Вильямсом и в качестве возможной постановки назвал одну из книг Эптона Синклера. К сожалению, мы пока ничего больше не можем сказать об этом проекте. К тому времени, когда Вильямс передал Синклеру идею Эйзенштейна экранизировать в США его роман, сам режиссер решил привлечь знаменитого писателя к разработке идеи «Стеклянного дома». В той же дневниковой записи есть слова: «Этому помочь может только Эптон».

Представляется, однако, странным, почему Эйзенштейн, вернувшись к «Стеклянному дому» в Америке, не обратился к Синклеру с этой идеей — имя писателя возникает в документах лишь в связи с мексиканским проектом.

1929 г.) о более первоочередных заданиях заставили пока отсрочить выполнение этой темы». Как вспоминал М. Ю. Блейман, Эйзенштейн рассказал ему, что во время этой встречи Сталин, узнав о замысле фильма «Капитал», воскликнул: «С ума сошел!»

1928
«М. М. торгует»

Замысел эксцентрической комедии о «нэпмане», роль которого должен был исполнять друг Эйзенштейна с детских лет, его актер в театре Пролеткульта и ассистент по немым фильмам Максим Максимович Штраух (впоследствии актер театра Мейерхольда, один из первых исполнителей роли Ленина на сцене и на экране). По некоторым сведениям, Штраух должен был стать также режиссером комедии, а Эйзенштейн — художественным руководителем постановки и соавтором сценария. В архиве хранятся заметки Эйзенштейна и его эскизы к этому замыслу. Некоторые черты основного персонажа (но не сюжет) были использованы позже в замысле «ММММ».

1929
«Путь в Буэнос-Айрес»

Экранизация книги Альбера Лондра («Le Chemin de Buenos-Aires») называется среди первых замыслов, возникших у Эйзенштейна в Европе. По авторитетному свидетельству Джея Лейды (см. S. Eisenstein, "The film Sense", ed. and transl. by Jay Leyda) режиссер даже начал работу над сценарием совместно с английским журналистом Айвором Монтегю, предложив тему одной французской фирме, но разошелся с ней из-за невозможности выбора актеров по своему видению персонажей. Айвор Монтегю в книге «With Eisenstein in Hollywood» (p. 33) подтверждает лишь факт заинтересованности Эйзенштейна этим проектом, но не пишет о конкретных сценарных разработках. Мари Ситон в своей известной биографии Эйзенштейна (Seton Marie. Eisenstein, p. 136—137) сообщает, что Эйзенштейн поделился этой идеей с французским журналистом Жан-Жоржем Ориолем и что проект был предложен компании «Société Générale du Film», финансировавшей фильм К. Дрейера «Страсти Жанны д'Арк». К сожалению, в архиве Эйзенштейна не сохранилось никаких набросков и текстов к этому замыслу. Лишь в мемуарах «сборник очерков Альбера Лондра о торговле белыми рабынями» называется одной из любимых книг.

1929
«Человек из мрака»

Среди тем, обсуждавшихся Эйзенштейном для экранизации в Европе, режиссера заинтересовала фигура финансиста авантюрного склада, сэра Базиля Захарова, нажившего огромное состояние на военных поставках. В рукописи «Предисловие для несделанных вещей» (1933) Эйзенштейн утверждал: «Под Базиля Захарова еще в Европе нам предлагали деньги на постановку круги, «имевшие интересы» к разоблачению сэра Базиля. Надо сказать, что это «круги» отнюдь не наши, а стоящие к нам так же близко, как Захаров, но в смертельной конкуренции с ним». Не совсем ясно, почему Эйзенштейн не принял этого предложения, коль скоро он упомянул эту тему не среди «метеорических предложений»[4], а среди своих серьезных замыслов. К фигуре финансиста он вернулся в замысле «Гибель богов» (см. ниже).

1930
«Процесс Золя» («Жизнь Эмиля Золя»)

При подписании контракта с фирмой «Пара-

[4] В той же рукописи Эйзенштейн перечисляет некоторые темы из «серии блестящих метеоров сбыточных и несбыточных предложений», которых было немало, но которые он не принял. Много лет спустя, в мемуарах, он описал эти отвергнутые предложения, относящиеся к 1929—1930 годам:

1. «Боливар» — «...приглашение приехать в Венесуэлу и снять... юбилейный фильм славной памяти борца за независимость Южной Америки».

2. (Фильм об Африке) — «...в Лондоне, через Грисона, мне делается предложение от Колониального управления империи. Предлагается снять... Африку. Единственное требование — показать, как колониальное владычество Англии способствует культурному росту и благосостоянию негров!!!»

3. «Nestle tour de monde» реклам-фильм, предложение о котором исходило от шефа пропаганды швейцарской фирмы «Нэстле»: «Материал кругосветное путешествие. Сюжет: какой угодно или вовсе никакой. Обязательное условие: показать, как дети Африки, Индии, Японии, Австралии, Гренландии и т. д. и т. д.— пьют сгущенное молоко фирмы «Нэстле».

4. (Фильм о Бельгии) — предложение Бельгийского правительства снять фильм к столетию страны, переданное через советское торгпредство в Париже.

5. «Дон Кихот» — предложение, тайно поступившее от Федора Шаляпина (проект, осуществленный Г. В. Пабстом в 1933 году).

6. «Шоколадный солдатик» — «разрешение» Бернарда Шоу ставить в Голливуде его пьесу «при условии, если сохранить нетронутым текст».

маунт», еще в Париже, Джесси Ласки предложил Эйзенштейну ряд возможных тем для экранизации[5], среди которых режиссера заинтересовала тема «Золя и дело Дрейфуса» (по пьесе Х. Херальда и Г. Херцега, популярной тогда в Германии). Краткий комментарий к этому замыслу есть в мемуарах Эйзенштейна: «Был момент, когда на эту тему у меня разгорались зубы. Для меня был ясен «мой» разрез этой темы — я хотел под живым впечатлением моей эпопеи (высылка из Франции.— *Ред.*) разделаться с реакционной Францией. Сделать продольный разрез сквозь многослойный пирог французской реакции, смешав прообразы персонажей романов Золя с собственными живыми впечатлениями, и размахнуть массовую борьбу вокруг процесса моего любимого романиста...» Здесь же — указание на причину отказа от постановки: «Те рамки, в которых задумывался и в дальнейшем был осуществлен этот фильм стараниями Вильгельма Дитерле, меня никак не устраивали и не интересовали».

1930
«Золото Зуттера» ("Sutter's Gold")

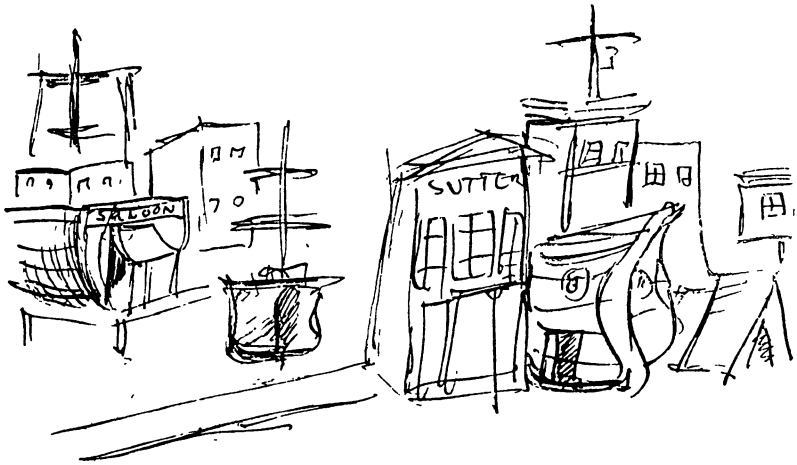
В Париже Эйзенштейн заинтересовался повестью Блеза Сандрара «Золото» (Blaise Cendrar. "L'Or") — о швейцарском авантюристе Иоганне Зуттере, который стал богатейшим человеком Америки, фактическим владельцем Калифорнии, а затем был разорен толпами золотоискателей во время «золотой лихорадки» 1848—1849 годов. В Голливуде на переговорах с «Парамаунтом» Эйзенштейн предложил экранизировать эту повесть и поначалу получил согласие руководителей фирмы. Сценарий был написан в июле—августе 1930 года Эйзенштейном в содружестве с Айвором Монтегю и Григорием Александровым (в архиве хранятся также режиссерские разработки, рисунки и планы производства этой картины). По сравнению с повестью сценарий заострил социальную трактовку исторических событий, выделив тему губительности золота и алчности. «Парамаунт» отклонил сценарий, несмотря на восторженные отзывы о нем американских кинематографистов, в том числе Чарлза Чаплина. Айвор Монтегю сообщает, что композитор Александр Гер (Alexander Goehr) использовал сценарий для одноименной кантаты, которая была исполнена в 1961 году на «Leeds Triennial».

1930
«Американская трагедия» («An American tragedy»)

На основе романа Теодора Драйзера Эйзенштейн, Александров и Монтегю написали, по контракту с «Парамаунтом», сценарий, в одном из эпизодов которого (убийство Роберты) был впервые в мировом кино применен метод «внутреннего монолога» героя, Клайда Гриффита[6]. В сценарии, по сравнению с романом, была заострена социальная трактовка сюжета, и вина за убийство Роберты переносилась со слабовольно-

[5] В Париже обсуждались также следующие темы: «Гранд-Отель» по роману Вики Баум (Эйзенштейн и Ласки «не поладили на трактовке», и тема отпала); «Война миров» по фантастическому роману Герберта Уэллса (сам писатель был согласен с кандидатурой Эйзенштейна, но «Парамаунт» счел постановку слишком дорогой); «Человек, которого я убил» («L'homme que jai tue») — пацифистский сюжет из времен первой мировой войны, экранизированный через год Эрнстом Любичем под названием «Прерванная колыбельная» («Broken Lullaby»). В Америке «Парамаунт» предложил Эйзенштейну целый список тем. По свидетельству Эйзенштейна, «первой темой... было «Мученичество отцов-миссионеров ордена св. Иисуса от руки краснокожих в Северной Америке», последними темами — «Еврей Зюсс» и «Возвращение» Ремарка». В промежутке фигурировали Аль Капоне, «Восстание ангелов» А. Франса, «Путешествие Гулливера» Свифта, «РУР» Чапека, «Тунель» Келлермана, «Две сестры» Цвейга и ряд других классических и современных произведений, среди них — «Жерминаль» Золя. В 1931 году, уже во время съемок «мексиканского» фильма, Горацио Ливрайт (супервайзер «Американской трагедии» в «Парамаунте») прислал Эйзенштейну предложение снимать в Индии «Ким» Киплинга.

[6] Как указывал сам Эйзенштейн, разработка этого эпизода была сделана под влиянием «Улисса» Джеймса Джойса. Эйзенштейн знал этот роман с 1927 года, очень любил и внимательно изучал его, встречался с Джойсом в Париже и беседовал с ним о возможных перспективах развития кинематографа. В связи с этим многие авторы (Мари Ситон, Леон Муссинак и другие) утверждают, что Эйзенштейн хотел экранизировать «Улисса». По всей видимости это основано на недоразумении. Ни в статьях, ни на лекциях во ВГИКе режиссер не высказывал такого намерения. Анализируя «кинематографичность» Джойса (как, впрочем, и Золя, Толстого, Достоевского и других писателей), он стремился выявить то, что в методе того или иного писателя может быть использовано для познания возможностей кинообразности. Ключом к такому его пониманию литературы могут служить слова о произведениях Пушкина: «Не для кино, но как кинематографично!» Возможно также, что историков кино ввели в заблуждение слова Джойса, сказанные редактору журнала «Transition» Джоласу: если «Улиссу» когда-нибудь суждено стать фильмом, то он мог бы доверить эту экранизацию Вальтеру Руттману или Сергею Эйзенштейну.



Набросок к сценарию «Золото Зуттера». 1930

го Клайда на общественное устройство и общественный идеал «преуспевания»: «Американская трагедия» виделась отнюдь не трагедией Клайда, а фреской Соединенных Штатов «avant tout» («Предисловие для несделанных вещей»). Теодор Драйзер одобрил эту концепцию, однако сценарий был отклонен «Парамаунтом» как «чудовищный вызов американскому обществу». Помимо сценария, в архиве сохранились режиссерские наброски и рисунки Эйзенштейна. В 1932 году Джозеф фон Штернберг экранизировал для «Парамаунта» «Американскую трагедию». Т. Драйзер обвинил этот фильм в искажении авторского замысла и возбудил дело в суде против фирмы, однако не смог выиграть процесс.

1930—1931
«Черное величество» («Black majesty»)

Замысел фильма по одноименному роману Джона Вандеркука — об одном из руководителей Гаитянской революции XVIII века, генерале (впоследствии — императоре) Анри-Кристофе, судьбу которого Эйзенштейн определял как «трагедию вырождения вождя в деспота» в результате отрыва от революционной массы. Центральная роль предназначалась для негритянского певца и актера Поля Робсона. В 1930 году, в виду нереальности постановки фильма в Голливуде, Эйзенштейн не сделал никаких сценарных разработок — в «Предисловии для несделанных вещей» он сам отметил, что ограничился «только бессонными ночами одержимости темой». Однако в марте 1931 года в Мериде в самый разгар работы над своим мексиканским фильмом Эйзенштейн сделал около 40 рисунков к не покидавшему его воображение замыслу «Черное величество». Год спустя он вернулся к теме гаитянской революции, но с другим главным героем — Туссен-Лувертюром — в замысле «Черный консул» (см. ниже).

1930—1932
«Гибель богов»

В списке тем, интересовавших его в США, между названиями «Зуттер» и «Гаити» Эйзенштейн записал «Zacharoff-Götterdämmerung». Хотя никаких сценарных материалов к этому замыслу в архиве нет, есть основания предполагать, что Эйзенштейн имел в виду новый проект по сравнению с первым своим обращением к фигуре Базиля Захарова. В учебнике «Режиссура» он так характеризует основной персонаж этого проекта: «...сводная фигура из сэра Базиль Захарова, Ловенштейна, уже погибшего — таинственно исчезнувшего с аэроплана, и Ивара Крейгера, еще не предвидевшего тогда своего трагического конца,— некая «гибель богов», финансовых титанов в противоречиях мирового кризиса, среди сжигаемого кофе, переизбытка автомобилей и хлопка, и голода миллионных масс...» Неизвестно, предлагалась ли эта тема «Парамаунту». Но еще в мае 1932 года Эйзенштейн рассчитывал на возможность ее экранизации, о чем он говорил в Берли-

не на обратном пути из Америки в СССР (интервью с Лоттой Эйснер; «Film Kurier», 1932, 28 апреля).

1930—1932
«Пятилетка»

В письме, отправленном из США в Москву, в Государственный институт кинематографии, Эйзенштейн изложил замысел фильма, по всей видимости, документального или полудокументального: «Мои дела складываются так, что мне, возможно, придется остаться с группой еще на некоторое время в США. В связи с проектом будущей нашей картины «Пятилетка», для которой мы хотим использовать проезд через США в порядке засъемок, с целью наглядного кинопоказа той социальной системы, которая противостоит нам...» Проект этот возник, очевидно, после разрыва с «Парамаунтом» и до начала «мексиканской» эпопеи[7]. В том же письме Эйзенштейн указывает, что «окончательное решение этого вопроса стоит в связи с принятием Совкино программы на эту картину в целом». Несмотря на то, что документальные съемки в США не были произведены, Эйзенштейн не терял из виду эту тему и в упоминавшейся беседе с Лоттой Эйснер весной 1932 года говорил о намерении снять фильм об СССР, вплоть до самых отдаленных и малоизвестных уголков страны.

1932
«Черный консул»

Второй «гаитянский» проект Эйзенштейна связан с фигурой Туссена-Лувертюра, вождя негритянского антиколониального восстания и первого правителя свободного Гаити, предательски убитого по приказу Наполеона Бонапарта. В этом замысле инициатива принадлежала писателю и литературоведу Анатолию Виноградову, который обратился к режиссеру со словами «Помогите осуществить на экране замысел «Черного консула»!» и одновременно с письмом (от 27 мая 1932 года прислал изданную уже «киноповесть» под тем же названием. Не исключено, что Виноградов не случайно обратился к Эйзенштейну, зная его увлеченность темой гаитянской революции. 23 июля московская студия «Союзкино» заключила договор о написании сценария с Эйзенштейном и Виноградовым. В архиве режиссера не сохранилось никаких сценарных или режиссерских разработок, однако сам факт сотрудничества его с писателем несомненен. По воспоминаниям ассистента Эйзенштейна Л. Оболенского, были даже намечены исполнители главных ролей: знаменитый актер и главный режиссер Государственного еврейского театра Соломон Михоэлс (Туссен-Лувертюр) и Поль Робсон (генерал Дессалин). Надежда на постановку сохранялась в течение года. В 1933 году вышла в свет большая историческая повесть А. Виноградова «Черный консул» с печатным посвящением: «С. М. Эйзенштейну посвящаю эту книгу как память о встречах, дружбе и совместной работе». В библиотеке режиссера хранится экземпляр этой книги с дарственной надписью писателя: «Автору от автора. А. Виноградов. Промедление наших главков вторично на Вас и первично на мне гибельно отразиться готово»[8]. В 1934 году на лекциях в институте кинематографии Эйзенштейн со своими студентами разрабатывал один из эпизодов «Черного консула» (см.: В. Нижний. «На уроках режиссуры С. Эйзенштейна»).

1932—1933
«МММ»

Замысел эксцентрической комедии возник в июле 1932 года в результате совещания группы Эйзенштейна с управляющим «Союзкино» Б. З. Шумяцким, сообщившим о «первоочередной задаче» — создании советской кинокомедии. С августа Эйзенштейн начал работу над сценарием, которому дал подзаголовок «Небылица в лицах нескладными стихами». В предисловии к сценарию объект осмеяния сформулирован как «мещански понятый пафос», «энтузиазм по-мещански». Помимо текста сценария, в архиве сохранились подробные заметки дневниково-

[7] Видимо, еще один проект был «отменен» мексиканским замыслом: документальный (?) фильм о Японии. Джей Лейда в фильмографии Эйзенштейна, приложенной к книге «The Film Sense», указывает, что при возвращении из США в СССР через Японию группа Эйзенштейна намеревалась снять фильм, о чем велась переписка. К сожалению, мы не располагаем другими сведениями об этом замысле.

[8] По воспоминаниям Эсфири Тобак, ассистента Эйзенштейна по монтажу, в 1944 или 1945 году он поделился с ней планом экранизировать другой биографический роман А. Виноградова — «Паганини» с Николаем Черкасовым в главной роли. Однако в архиве режиссера следы этого замысла пока не найдены.

го характера, в которых зафиксирован сам ход «изобретения вещи», а также рисунки, режиссерские наброски и фотопробы актеров. На центральную роль Максима Максимовича Максима, начальника банно-прачечного треста, «случайно» возглавившего провинциальное отделение Интуриста, был приглашен Максим Штраух, на роль его жены — Юдифь Глизер. (Оба — соратники и ученики Эйзенштейна по театру Пролеткульта.) Сценарий был принят к постановке студией «Росфильм», однако затем отложен. Литературно-режиссерскую разработку замысла Эйзенштейн продолжал до мая 1933 года.

1933
«Москва»

К работе над замыслом «Москва» Эйзенштейн приступил в июне 1933 года. 11 июля «Литературная газета» напечатала его статью «Москва во времени», в которой изложена общая концепция и структура будущего фильма. «Замысел наш — фоном воскресить шпицрутный бег сквозь историю государства Российского, где, может быть, как нигде, возможно сказать словами Маркса об истории пролетариата, что, она вписана в историю человечества неугасимыми знаками крови и огня». На этом фоне, судя по предварительным наброскам, от времен зарождения Московского княжества, через эпохи Ивана Грозного, Петра Первого, нашествия Наполеона, революций начала XX века до нового времени должна была развиваться история двух братьев, один из которых становится родоначальником семьи богатеев, другой — рабочей «династии». Хотя уже в октябре 1933 года обнаружилось сдержанное отношение Б. З. Шумяцкого к этому замыслу, Эйзенштейн продолжал обдумывать «Москву» до января следующего года.

1933
Фильм о Персии — «Шах-намэ»

В планах студии «Межрабпомфильм» Эйзенштейн обнаружил тему фильма о Персии и немедленно обратился с просьбой поручить ему съемки этой картины. В одном из писем он признавался: «Персия — как раз тот материал, на который я готов броситься немедленно же, так как он — «отреагированье» Мексики и меня увлекал с давних пор...» Пока не совсем ясно, намеревался ли Эйзенштейн вначале обратиться к современности или к истории Ирана, однако уже в августе 1933 года в переписке с киностудией «Востоккино» речь идет об экранизации Фирдоуси, «Шах-намэ» которого действительно очень увлекала режиссера. Несмотря на то, что студия и Тегеран дали согласие на эту постановку, начальник Главного управления кинематографии Шумяцкий отклонил проект, который «вызвал сомнение в целесообразности». В архиве не сохранилось материалов к этому замыслу, за исключением серии рисунков в «персидском стиле». Впоследствии Эйзенштейн писал, что в разработке замыслов «Бежин луг» и «Большой Ферганский канал» отразилось увлечение одной из центральных поэм «Шах-намэ» — историей богатыря Рустама, убивающего своего сына Зораба. Ученик Эйзенштейна по ВГИКу Борис Кимягаров перенес на экран именно эту поэму на киностудии «Таджикфильм» в 1969—1971 годах.

1934—1935
«Условия человеческого существования»
(«La condition humaine»)

Экранизация известного романа Андре Мальро о китайской революции 1927 года и контрреволюционном перевороте Чан Кайши была включена в производственный план киностудии «Межрабпомфильм» в июле 1934 года во время пребывания французского писателя в Москве. 8 августа студия заключила договор с Эйзенштейном на участие в работе, однако речь шла не о постановке фильма (вопреки распространенному мнению, режиссером должен был стать не Эйзенштейн, а молодой кинематографист Альберт Гендельштейн), но о консультации в «создании чисто производственного сценария, готового к пуску в производство». В архиве сохранился машинописный текст сценария на французском и русском языках (степень участия Эйзенштейна в последнем пока не исследована), а также рукописные наброски к экранному воплощению и документальные материалы о Китае 20-х годов. Нет сомнения, что Эйзенштейн принял участие в этом проекте не только из дружеских чувств к Андре Мальро, возникших еще в Париже, но и из симпатии к дебютировавшему тогда молодому режиссеру. Здесь отразились и

воспоминания о несостоявшемся замысле «Джунго», и все возраставший его интерес к культуре и истории Китая.

1936
«Железная дорога»(?)

Малоразработанный замысел мая 1936 года — времени перерыва между съемками первого и второго вариантов «Бежина луга». В нескольких предварительных набросках Эйзенштейн обозначил возможную тему и композицию фильма «о железнодорожном транспорте»: «комическое вначале неосвоение сложности машины транспорта»; катастрофа — «гибель группы людей — частицы громадной группы близких»; «хаос зловредный» и «противящийся хаосу» график; стремление «ликвидировать безумие и хаос».

1937
«Мы, русский народ»

Весной этого года, после катастрофы «Бежина луга» Эйзенштейн обратился к сценарию Всеволода Вишневского — о рождении Красной Армии в 1917—1918 годах. Хотя этот сценарий с самого начала предназначался писателем для Эйзенштейна и режиссер настоятельно просил поручить ему постановку, кинематографическое руководство приняло решение передать кинороман Вишневского режиссеру Ефиму Дзигану, поставившему ранее совместно с Вишневским фильм «Мы из Кронштадта». Впрочем, и этот план не был тогда осуществлен, и сценарий был перенесен на экран режиссером Верой Строевой лишь в 1965 году.

1937
«Испания»

В переписке Эйзенштейна с Всеволодом Вишневским в мае—июне 1937 года обсуждается, одновременно с историко-революционной темой «Мы, русский народ», актуальная тема гражданской войны в Испании. В Кисловодске, где Эйзенштейн лечился в санатории, он набрасывает возможную сюжетную линию фильма: переход негра-солдата из марокканского легиона франкистов в Интернациональную бригаду республиканцев. На основные роли вновь намечаются Поль Робсон (негр), Максим

На съемках «Бежина луга», 1936

Штраух (немец-фашист), Юдифь Глизер (испанка по прозвищу «Spain»), а также Пера Аташева (женщина в Интернациональном батальоне)[9].

1937
«Золото»

В архиве хранится сценарий В. Дистлера «Золото» (о поисках золота на советском

[9] В письмах того времени к Вишневскому Эйзенштейн называет также три исторические темы, которые могли бы его заинтересовать для разработки: «Переход Суворова через Альпы» (то есть фильм об отпоре наполеоновской агрессии в Италии), «Арап Петра Великого» по незаконченной повести Пушкина (эйзенштейновская формулировка темы: «черные и белые в обстановке... Петровской Руси») и особенно «Слово о полку Игореве» («...как ни странно, вещь, созданная на тему... единого фронта: гибель как результат разрозненности действий!»). Эти темы, как и «Испания», были отклонены Главным управлением кинематографии.

Дальнем Востоке и разоблачении японского диверсанта) и приложенный к нему лист с краткими записями Эйзенштейна об этом сценарии, а также довольно обширный материал о быте и нравах сибирских золотоискателей. По заметкам, сделанным режиссером, трудно судить, заинтересовал ли его этот сценарий для собственной постановки (психологически правдоподобно, что Эйзенштейн увлекся темой, перекликающейся с нереализованным «Золотом Зуттера»; кроме того, дата заметок — 26 ноября — относится к периоду, когда вопрос о запуске в производство «Александра Невского» еще не был решен), либо сюжет предназначался для одного из студентов ВГИКа и Эйзенштейн должен был консультировать постановку.

1938—1939
«Перекоп» («Фрунзе»)

Сразу после завершения работы над «Александром Невским» Эйзенштейн получил от писателей Льва Никулина и Александра Фадеева сценарий «Фрунзе» («Перекоп») — об одном из крупнейших военачальников Красной Армии, в 1920 году разгромившем армию барона Врангеля в Крыму. Эта тема заинтересовала Эйзенштейна. Он был лично знаком с Михаилом Васильевичем Фрунзе, который смотрел его спектакли в театре Пролеткульта и одобрительно относился к экспериментам молодого режиссера. Именно с Фрунзе советовалась группа Эйзенштейна, порвавшая с Пролеткультом и переходившая в кино. Среди тем для экранизации уже тогда называлась «борьба за Перекоп», и Эйзенштейн действительно дважды включал этот сюжетный мотив в свои проекты: в «Конармию» и во вторую серию «Октября». На этот раз тема обрела новую актуальность в преддверии назревавшей войны. Однако сценарий Никулина и Фадеева не удовлетворил Эйзенштейна, и он взялся за его переработку. В архиве сохранились заметки сценарного и режиссерского характера (за ноябрь 1938 — апрель 1939 года). Причины, по которой не был осуществлен этот замысел, пока не выяснены. Любопытно, что в октябре 1941 года, когда из-за начавшейся войны оказалась под вопросом постановка «Ивана Грозного», Эйзенштейн вернулся к замыслу «Перекопа» и сделал несколько дополнительных набросков.

1939
«Дочь Франции»

В архиве сохранился литературный сценарий с подзаголовком «Киноинсценировка С. М. Эйзенштейна по новелле Гюи де Мопассана «Мадмуазель Фифи». Точная дата его написания неизвестна (вероятнее всего — май или начало июня 1939 года), не удалось пока также установить, хотел ли Эйзенштейн сам ставить этот короткометражный сценарий или предназначал его для другого режиссера. Новелла Мопассана довольно радикально переосмыслена, особенно в финале, которому придано героическое звучание: Рашель, убившая прусского офицера, не возвращается в публичный дом, как в новелле, но поднимает крестьян на борьбу с оккупантами. Главная роль написана, по всей видимости, для Ю. Глизер.

1939
«Большой Ферганский канал»

В мае писатель Петр Павленко, соавтор Эйзенштейна по «Александру Невскому», рассказал режиссеру о намерении узбекских колхозников за месяц построить Ферганский оросительный канал. С 18 июня по 11 июля Эйзенштейн, Тиссэ, Павленко и административный директор Зайонц совершают поездку по Узбекистану, знакомясь с материалом будущего фильма. К 3 августа группа сдает Комитету по кинематографии литературный и режиссерский сценарий. Фильм был задуман как «триптих времен», объединяемый фигурой певца-сказителя Тохтасына: в первой части — эпоха деспотии Тамерлана, кровавое покорение Ургенча, лишенного воды, и наступление песков пустыни на некогда цветущее государство; во второй части — недавняя эпоха царизма, нищета феодального Узбекистана, безжалостная эксплуатация бедняков баями, присвоившими себе воду; в третьей части — коллективная борьба за воду, против пустыни, в современной Ферганской долине. С середины августа группа Эйзенштейна снимает документальные кадры строительства канала и проводит фотопробы актеров и типажей. В конце октября в связи с тем, что Эйзенштейну предложили отказаться от «новеллы» о Тамерлане, режиссер отказывается от дальнейшей работы над фильмом вообще: тема деспотизма и агрессии как причин государственной, национальной и экологической катастрофы была для замысла определяющей и наиболее актуальной.

1940
«Джордано Бруно»

Об обстоятельствах появления этого замысла Эйзенштейн писал в своих мемуарах: «...почти одновременно с работой над Вагнером мне предлагают серьезно заняться работой над цветом в цветовом кино. Конечно, как и следовало ожидать, предложение темы шло под знаком естественной «цветистости». Из наиболее цветистой и одновременно идеологически интересной и приемлемой тематики «руководству» рисовался в наиболее ярких красках (!)... тема — «Джордано Бруно». Италия, знаете... Ренессансные костюмы... Костер...». Несмотря на иронический тон этого изложения, относящийся к аргументам предложения, но не к теме, Эйзенштейн описывает здесь увлекшую его возможность снять фильм о человеке, до конца оставшемся верным своим убеждениям. В том же тексте упоминается степень разработки замысла и причины его нереализованности: «Первые почти бессвязные проекции цветного фильма («Джордано Бруно»), равно как и первый детально обдуманный цветовой фильм («Пушкин»), в равной мере решительно были отложены «в архив», как только стало ясно, что техника еще на столь младенческой стадии развития, что ни одного формального решения с гарантией обеспечить не может».

1940
Фильм о чуме

Предложение снять фильм с такой «темой» возникло почти одновременно с «Джордано Бруно». В той же главе мемуаров:

«...Цветное прошлое непременно искали на рубеже Средневековья и Ренессанса. Эту тему, все по тому же признаку цветистости костюмов... занес ко мне кто-то из референтов Комитета по делам кино. Тема эта была... «Чума». На некоторое время Эйзенштейн заинтересовался этой темой, написав заявку на «научный фильм» о борьбе с чумой, где, в частности, указывал: «Тема будущей картины может быть сформулирована так: наука и коммунизм... До сих пор кино почти не уделяло внимания науке. Наука возникала на экране только в виде образов талантливых (и как правило чудаковатых) одиночек-ученых, либо в виде более или менее удачной фабулы о том или ином открытии... Картина мыслится как широкое полотно, показывающее торжество стихии и слабость человечества в прошлом и торжество человечества, побеждающего природу»... Официальная заявка не раскрывала, разумеется, подлинного замысла: показать на экране сопротивление Чуме как образу антигуманной силы (расхожая метафора эпохи — «фашистская чума»). К работе над сценарием предполагалось привлечь Вс. Вишневского. Техническое несовершенство цветной пленки, по словам Эйзенштейна, заставило отказаться от замысла. Цветная концепция («...цветастость по мере разрастания чумы поглощается... черным») оказала влияние на решение цветового эпизода в фильме «Иван Грозный».

1940
Фильм о Лоуренсе

Еще один проект фильма в цвете, тема которого, как писал Эйзенштейн, «наклевалась сама»: «Полковник Лоуренс и мусульманские восстания в Азии. Образ Лоуренса как психологическая проблема не может не взволновать любого читателя, знающего не только «Восстание в пустыне», но и страшную внутреннюю исповедь нигилизма, опустошенности и достоевщины, которыми пронизана хроника военных авантюр Лоуренса в его «Семи столпах мудрости». Далее Эйзенштейн указывал, что «для большей вольности обращения с материалом фильм должен был быть не слишком документально биографическим» и что местом действия он хотел выбрать не Аравийский полуостров, а «другой, не менее популярный плацдарм деятельности таинственного полковника — Иран». Сценарий должен был писать драматург Лев Шейнин, автор пьесы «Престиж империи» (см. ниже).

1940—1941
«Дело Бейлиса» («Престиж империи»)

Одновременно с заявкой на создание фильма о Лоуренсе Эйзенштейн предложил Комитету по делам кино (в мае 1940 года) экранизировать пьесу Льва Шейнина о скандальном судебном процессе 1913 года в Киеве — «деле Бейлиса», обвиненного в ритуальном убийстве христианского мальчика. В фильме должна была найти отражение не только фактическая сторона процесса, но и широкий резонанс этого антисемитского и провокационного «дела» в России и за ее пределами. В архиве сохранились наброски сценария, сделанные Эйзенштей-

Эскиз кадра «Казнь восставшего пеона» к фильму «Да здравствует Мексика!», 1931

ном. В январе 1941 года проект был отклонен как «не представляющий сейчас интереса».

1940—1941
«Любовь поэта» («Пушкин»)

4 марта 1940 года Эйзенштейн зарисовал цветную раскадровку монолога Бориса Годунова («Достиг я высшей власти...») из одноименной трагедии А. С. Пушкина. Через 2 дня он записал «First Outline» к биографическому фильму о судьбе поэта[10]. В течение всего 1940 года Эйзенштейн работал над своим замыслом: делал заметки к сценарию и рисунки, собирал научный и мемуарный материал, изучал иконографию. Гипотеза писателя Ю. Тынянова о потаенной и верной любви Пушкина к жене историка Карамзина дала Эйзенштейну фабульный «костяк» и название для фильма, однако истинной темой «Любви поэта» должен был стать конфликт Пушкина с царем Николаем I, конфликт художника и самодержавия. В ноябре 1941 года, уже в Алма-Ате, работая над «Иваном Грозным», Эйзенштейн написал подробное либретто «Пушкина»; в январе 1944 года в письме к Юрию Тынянову и специальной статье детально изложил драматургическую и цветовую композицию замысла; после окончания войны и завершения «Ивана Грозного» он надеялся вернуться к этому проекту.

1943
«Братья Карамазовы»

Готовясь к съемкам «Ивана Грозного», Эйзенштейн перечитывал романы Ф. М. Достоевского, особенно внимательно — «Братья Карамазовы». В дневниковой записи он высказал желание сделать когда-нибудь фильм по этому роману. Этот замысел нашел, быть может, отражение в наброске кадра «Митя под окном Федора Павловича» (3.I.1943) и в «Главе о Достоевском» из незавершенной книги «Метод» (1943—1947).

1944
Фильм о войне

В упоминавшемся письме из Алма-Аты к Юрию Тынянову от 4 января 1944 года (Эйзенштейн не знал, что Тынянов умер в Москве 20 декабря 1943) называется замысел, следы которого в архиве режиссера нигде больше не встречаются: «Грозный царь еще не скоро высвободит меня из своих объятий, но надо думать и о будущем. (Из военных тем меня только увлекает эпическая тема о Войне «как таковой», решенная своеобразным «Апокалипсисом» — пока что довольно туманно.)»

1945
«Мир наизнанку»

Пока не изученный замысел, зафиксированный Эйзенштейном в нескольких набросках 25—26 мая 1945 года. Судя по тексту к рисункам, это идея сатирико-фантастической комедии, в которой показывается «все что есть, как если бы это было бы как предел нелепости» — мир с упраздненными физическими законами, с нарушенными нормами существования и абсурдной логикой. Возможно, однако, что эти наброски — не столько практический проект, сколько размышле-

[10] Вполне вероятно, что первой мыслью Эйзенштейна была экранизация в цвете самой трагедии «Борис Годунов». Только так можно понять, почему на рукописи раскадровки центрального монолога режиссер приписал: «Гораздо лучше для «Пушкина»!» Не только стилистика, но и сама концепция этой раскадровки оказала влияние на кинотрагедию «Иван Грозный», над которой Эйзенштейн начал работать в январе 1941 года. По свидетельству критика И. Юзовского, «Иван Грозный» сознательно делался в традиции пушкинского «Годунова».

ние о теоретически возможном построении фильма.

1946
«Москва 800»

Этот замысел цветового фильма, возникший в связи с приближавшимся юбилеем русской столицы, был явным развитием давнего проекта показать «Москву во времени». 30 сентября 1946 года Эйзенштейн записал «схему ситуаций», а также конспект главы «Цветовая родословная «Москвы 800» для исследования «Цвет», над которым он тогда работал. Как и в других его замыслах «фильмов о времени», этот фильм должен был строиться из цепи «новелл»: «Москва — 0. Иконописная. 1. Деревянная. 2. Белокаменная. 3. Ситцевая. 4. Чугунная. 5. Стальная. 6. Радужная». В разработке встречаются также некоторые мотивы из замыслов фильма «1905 год», фильма о Чуме, «мексиканского» фильма. Так, Эйзенштейн намечал сделать одним из персонажей Ткачиху как «воплощение» Москвы и ее судьбы (автореминисценция из «Да здравствует Мексика!» — «Soldadera — она же Mexico!»). Замысел «Москвы 800» не вышел за рамки этих предварительных набросков.

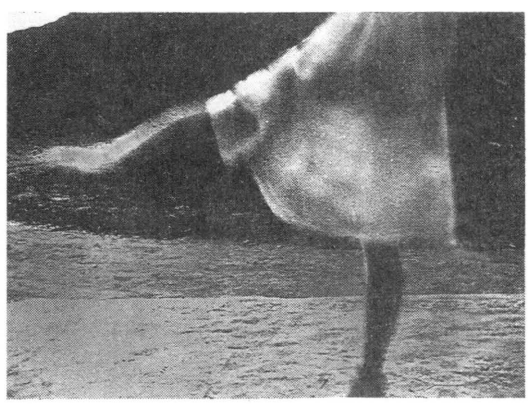
Е. Хохлова

Новое об «эффекте Кулешова»

Есть имена настолько известные, что создается иллюзорное ощущение, будто знаешь о людях, которые их носят, все. В кинематографии одно из таких имен — Лев Кулешов. Любой студент ВГИКа перечислит набор дефиниций, сопровождающий частое упоминание этого имени: новатор, экспериментатор, зачинатель, основатель. В числе прочих произведений режиссера, ставших классикой кино, обязательно будут названы монтажные эксперименты, и прежде всего тот, который получил в киноведении название «эффект Кулешова».

Но стоит более пристально подойти к изучению хорошо, казалось бы, знакомого предмета, как возникает масса вопросов. Начать хотя бы с того же «эффекта Кулешова». В истории кино существует множество описаний этого эксперимента, и все они отличаются одно от другого. Так, В. Пудовкин называл себя соавтором Кулешова, рассказывая о монтажном эксперименте с крупным планом Мозжухина в докладе на заседании Кинообщества в Лондоне в 1929 году. Ж. Садуль во «Всеобщей истории кино» под общим названием «эффект Кулешова»

«Творимый танец». 1921.
З. Тарховская



подразумевает три эксперимента — «творимая земная поверхность», «творимый человек» и «Мозжухин», причем, судя по его тексту, Кулешов проделал последний эксперимент дважды — первый раз самостоятельно в 1918—1919 годах, второй — вместе с Пудовкиным в 1923-м. В описании Пудовкина, на которое ссылается Садуль, крупный план Мозжухина монтировался поочередно с тремя кадрами: с тарелкой супа, женщиной, лежащей в гробу, и играющей девочкой. С. Гинзбург в книге «Очерки теории кино» говорит о соединении «фронтального поясного плана» Мозжухина с двумя кадрами: с тарелкой супа, а затем — стола с лежащим на нем револьвером.

Какое из этих и других описаний соответствует действительности, когда был сделан этот эксперимент, сколько всего монтажных экспериментов проделал Кулешов и кто принимал в них участие, какое отражение ранние опыты режиссера нашли в его последующих фильмах — полного ответа на эти вопросы до сих пор нет.

«Камерные возможности съемок должны быть использованы на эксперименты. Эксперименты для кинематографии теперь крайне необходимы. Это наиболее существенное и ценное.

Эксперимент для честного кинематографиста — важнее хлеба».

Эти идеи, высказанные Кулешовым в 1922 году в статье «Камерная кинематография», были определяющими в деятельности мастерской, которой он руководил в Первой государственной школе кинематографии в начале двадцатых годов. Недаром, когда Кулешов с группой учеников ушел из киношколы и открыл свою мастерскую, он назвал ее «экспериментальная кинолаборатория».

Как это ни парадоксально, но самый известный эксперимент Кулешова (с крупным планом Мозжухина), вероятно, навсегда останется и самым загадочным. Сам автор в книге «Практика кинорежиссуры» рассказал об опыте, который скорее всего и был этим экспериментом: «Я помню, как еще в 1916—1917 гг. со знаменитым тогда героем-любовником Витольдом Полонским у нас был спор о свойстве монтажа нарушать актерскую работу. Утверждая, что как ни монтировать, все равно актерская работа будет сильнее монтажной конструкции, Полонский говорил, что в выражении лица актера, изображающего человека, сидящего в тюрьме, тоскующего по воле и увидевшего открытую дверь, есть огромная разница по сравнению с выражением человека, сидящего в других условиях,— скажем, герой голодал и ему показали тарелку супа. Реакции актера на суп и на открывшуюся

Четвертый монтажный эксперимент. «Равномерное движение глаз натурщика». К. Хохлов и А. Хохлова

тюремную дверь будут совершенно различными. Мы сделали тогда опыт: сняли две таких сцены, переставили крупные планы из одной сцены в другую, и выяснилось, что актерская работа, разница в реакциях на радость от супа и на радость от свободы (на открытую дверь) в монтаже была совершенно не заметна: и та и другая работали одинаково».

Главной загадкой остается, какой актер участвовал в съемках этого опыта. Возможно, Мозжухин, но не исключено, что он не имел к этому никакого отношения. Скорее всего, спор между Кулешовым и Полонским возник не в 1916—1917 годы, а чуть позднее — в конце 1918— начале 1919, на съемках картины «Песнь любви недопетая», в которой Полонский выступал не только в качестве актера, но и режиссера (совместно с Кулешовым). Может быть, он сам или кто-то из актеров, снимавшихся в картине, и был тем, кого потом, с легкой руки Пудовкина, принимали за Мозжухина.

«Только в 1962 году в Париже я узнал, что мой опыт называется за границей «эффект Кулешова»,— писал его автор в воспоминаниях.— О том, как эксперимент получил мое имя, писал Жорж Садуль: «Это было в 1951 году. В амфитеатре Сорбонны Институт киноведения принимал Пудовкина со всеми почестями, заслуженными великим кинематографистом и теоретиком кино. «Мы особенно счастливы принимать здесь изобретателя того, что мы называем «эффектом Пудовкина»!» Несмотря на торжественность церемонии, Пудовкин счел необходимым прервать оратора и сказал: «Я вовсе не изобретатель этого «эффекта». Его изобрел мой учитель Лев Кулешов. Я лишь описал в одной из своих книг прием, который он открыл». Об иной версии создания «эффекта», изложенной Пудовкиным в 1929 году в Лондоне, Кулешов так и не узнал: в переводе с английского она была опубликована уже после его смерти.

От эксперимента под названием «эффект Кулешова» не сохранилось ничего — ни кусочка пленки, ни дневниковых записей, ни писем того времени, которые позволили бы воссоздать истину. Впрочем, точнее было бы сказать — пока не найдено никаких документальных свидетельств, подтверждающих, что опыт, описанный Кулешовым в «Практике кинорежиссуры», и был тем самым и единственным экспериментом, который потом стал известен как «эффект Кулешова».

●

Но часто бывает так, что вещи (и в переносном, и в буквальном смысле), лежащие, казалось бы, на виду, до определенной поры остаются незамеченными. Когда Жорж Садуль писал свою «Историю кино», он был уже знаком с Кулешовым, бывал у него дома, но так и не узнал, что на антресолях одного из громадных книжных шкафов лежит небольшая железная коробка с пленкой и это и есть один из знаменитых монтажных экспериментов, а в другой комнате стоит огромный старинный сундук, где вместе с дореволюционными семейными альбомами лежат коробки со срезками из кулешовских фильмов и среди них — кадры из других монтажных экспериментов. Ни о чем этом Садуль не знал и написал, что, «к несчастью, от экспериментов не сохранилось ни одного плана».

Не стоит думать, что Кулешов сознательно утаил от Садуля существование этих пленок. Просто он всегда жил настоящим,

а не прошлым. Для него важнее была текущая работа, студенты, встречи с людьми, и за разборку архива он принялся лишь в последние годы жизни, будучи уже тяжело больным. На коробки с пленкой времени не хватило.

Среди бумаг, оставшихся дома после сдачи большей части архива в ЦГАЛИ, оказалась папка с документами 1919—1921 годов. Сохранились дома и записные книжки А. С. Хохловой, в которых на протяжении

Л. Кулешов. 1923

многих лет день за днем она фиксировала основные события. Эти документы и записные книжки, словно кусочки мозаики, помогли выстроить общую картину того, как создавались монтажные эксперименты.

В феврале 1921 года Кулешов написал заявление в фотокиносекцию художественного сектора Губполитпросвета. Целиком оно впервые опубликовано в сборнике «Л. В. Кулешов. Статьи. Материалы» (1979). Приведем здесь отрывки из него: «Работая в течение нескольких лет над установлением теоретических законов кинематографического искусства, я пришел к выводам, определяющим сущность киноискусства.

Результаты моих работ были доложены по инициативе Кино секции специалистам кинематографии.

В настоящее время необходимо проверить сделанные мною наблюдения, для чего потребуется 90 метров негативной пленки. [...]

Перечисление опытов:

1. Танец, заснятый с одного места — 10 мтр.

2. Танец, заснятый монтажно — 10 мтр.

3. Зависимость переживания натурщика от причин, вызывающих эти переживания:

а) — 14 мтр.

б) — 20 мтр.

4. Произвольное сочетание различных мест действия в единую композицию — 13 мтр.

5. Произвольное сочетание частей тела разных людей и создание путем монтажа желаемого натурщика — 12 мтр.

6. Равномерное движение глаз натурщика — 9 мтр.

Всего — 81 мтр.

Операторский и режиссерский брак — 9 мтр.

Итого — 90 мтр.»

В стране разруха. Холодно в плохо отапливаемых помещениях. Проблемы с продовольствием — как особое лакомство отмечается «рисовая каша с вареньем из слив», которая была на ужин в доме Станиславских. Кого интересует кино в таких условиях, тем более какие-то эксперименты?

И все же пленку Кулешов получил благодаря Татьяне Леонидовне Левингтон, которая тогда была помощником заведующего фотокиносекцией. Первым был снят эксперимент «творимый человек», затем «творимая земная поверхность» и «творимый танец». Эти три эксперимента описаны самим Кулешовым в книгах «Искусство кино», «Практика кинорежиссуры», «50 лет в кино», на них обычно ссылаются киноведы. А четвертый эксперимент, также снятый в марте 1921 года, единственный сохранившийся целиком, никогда нигде не упоминался. В отличие от других он не получил никакого названия, поэтому нам придется называть его так, как он значится в списке опытов, перечисленных Кулешовым: «Равномерное движение глаз натурщика».

По метражу этот эксперимент был самым коротким — всего 9 метров, но не менее насыщенным по действию, чем «творимая земная поверхность». Снимались в нем четыре актера: К. Хохлов, А. Хохлова, Л. Оболенский и З. Тарховская. Хохлов шел по дорожке парка по направлению к дому, из дверей которого выходила Хохлова. Они встречались у дверей, здоровались, в этот момент Хохлов поднимал голову и видел, что

на балконе второго этажа появляются мужчина и женщина (Оболенский и Тарховская). Женщина прячется в дверях, а мужчина с револьвером в руках крадется к краю балкона, глядя при этом на Хохлова. Заканчивался эпизод крупным планом Хохлова, который смотрит вверх (на человека с револьвером).

Задачей этого эксперимента было, как писал Кулешов в своем заявлении, показать посредством монтажа «совпадение окончательного положения главного движения в кадре предыдущей смены с завязкой главного движения в последующей смене». При съемках и монтаже задача эта была выполнена, однако общий метраж эксперимента оказался слишком коротким, чтобы воспринять задуманное автором при проекции на экране; может быть, в этом кроется объяснение того, почему Кулешов не вспоминал об этом эксперименте.

Впервые все четыре эксперимента были показаны 4 июня 1921 года. Затем состоялось несколько просмотров, один из которых сопровождался докладом Кулешова «о закономерном построении кинематографических картин». Доклад, напечатанный на машинке в нескольких экземплярах, не сохранился, как и большинство экспериментов.

И все же, перефразируя Джона Рида, можно сказать, что это были те 90 метров, которые потрясли историю кино. Отголоски этого потрясения слышались еще много десятилетий: во времена борьбы с «формализмом» Кулешову не раз припоминали его ранние опыты, послужившие поводом для обвинения в отрицании актера и даже в клевете на действительность. Лишь спустя годы, когда к Кулешову пришла слава уже как к «патриарху советского кино», об экспериментах заговорили, рассматривая их не в идеологическом, а в кинематографическом контексте.

Эксперимент с «равномерным движением глаз натурщика» интересен не только как учебное пособие для изучающих законы монтажа. В отличие от остальных опытов в нем была сделана попытка разыграть определенный (детективный) сюжет. По сути это уже целый фильм — вероятно, самый короткий из всех когда-либо снятых.

Последние его кадры — крупные планы лица актера — своего рода связующая нить между монтажными экспериментами 1921 года и серией фотографий, сделанных Кулешовым в 1923 году для так называемого «прейскурант-альбома» его кинолаборатории, который, в свою очередь, нашел отражение и дальнейшее развитие в «Мистере Весте». Достаточно вспомнить хотя бы знаменитую сцену чаепития и блистательную игру глазами «графини» — А. Хохловой, когда она, пытаясь отвлечь внимание Веста от шума драки в коридоре, манипулирует с карандашами.

«Эксперимент для честного кинематографиста важнее хлеба» — этому утверждению Кулешов остался верен и в своем последующем творчестве. Как эксперимент (возможность показать трех актеров в одной декорации) был задуман фильм «По закону». В «Горизонте» режиссер экспериментировал со звуком. В «Великом утешителе» — в сочетании звукового и немого кино. И в каждой из этих хорошо известных картин есть своя загадка, свой «эффект Кулешова», который, как и ранние эксперименты, всякий вправе толковать по-своему.

Евгений Марголит,
Вячеслав Шмыров

Отсчет привидений, которые не возвращаются?..

Опыт беллетризованного каталога

От авторов

Сегодня неожиданно популярным становится взгляд на литературный (а значит, и на общехудожественный) процесс ближайших десятилетий как на время справочников и каталогов, энциклопедий и словарей. Комментарий как жанр, вторгаясь на страницы толстых журналов, уверенно ломает привычные перегородки между романом, философским или критическим эссе и реестром сведений, предназначенных для узкого круга специалистов. В этом — и дань времени, справедливо разочарованному в пользе всевозможных «обобщений» в духе — не приведи, Господь, конечно,— все еще грозящих нам изданий типа «Сталинизм и кино»; и естественное стремление «собирать камни», сообразуясь с логикой их собственного узора; и вполне понятная попытка договориться с читателями о «новых формах» в условиях кризиса «старых», когда, к сожалению, никому и ничего не дано оказаться над схваткой. Тем более когда речь идет о такой, увы, пока малоакадемической сфере, как история кино.

Приступая два года назад к работе над каталогом «Советские игровые картины, не выпущенные во всесоюзный прокат по завершении производством или изъятые из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924—1953)», сейчас почти законченным, мы пускались на роман с архивами, библиотеками и историческими очевидцами, прекрасно сознавая, что имеем дело не столько с Наукой и ее Общественными задачами, сколько с родом литературной игры, где любое казенное слово в названии нашей рукописи — прежде всего лишнее условие жанра и сюжета. Поскольку: во-первых, очень скоро выяснилось, что «полочным» в условиях партийного государства рано или поздно оказывался (или мог оказаться) абсолютно любой фильм (привет Науке); и во-вторых, приятно было отметить и то, что живая жизнь с ее массой непредвиденных и удивительных подробностей вносила замечательный хаос даже в условия партийного государства, что мы как авторы каталога (беллетризованного!) с удовольствием фиксировали (привет Общественным задачам, то есть либералам!). «И море, и Гомер — все движется любовью. Кого же слушать мне?» — писал Мандельштам в стихотворении, в котором есть строчка про «список кораблей», который поэт, как известно, «прочел до середины».

Наш «список кораблей» в соответствии с темой этого номера составлен из названий картин, не просто изъятых из проката или даже не попавших в него, а еще и утраченных. Почему? Это отдельная история, которую детально мы еще не беремся рассказать. Что-то уничтожалось целенаправленно (но документов об этом пока не удалось разыскать), что-то — как, например, хранилище «Ленфильма» в Пушкине — погибло во время войны, что-то же, напротив, несмотря ни на что сохранилось. Как сохранился, например, легендарный фильм А. Зархи и И. Хейфица (правда, без третьего ролика) «Моя Ро-

дина», хотя Иосиф Ефимович и поныне считает, что «единственная, чудом уцелевшая копия погибла во время блокады» («Искусство кино», 1990, № 12). Исключение мы сделаем для двух работ — это картина «Половодье» Л. Голуба и Н. Садковича, которая сохранилась в беспорядочном монтаже небольших фрагментов, и фильм «Отец и сын» М. Барской, который никому из наших современников не доступен вот уже несколько десятилетий по той простой причине, что Госфильмофонд все не соберется напечатать позитивную копию фильма. И это, увы, относится не только к картине Барской — весьма интересной и неординарной, судя по описаниям, но и к фильмам «Новгородцы» Б. Барнета, «Белая смерть» М. Капчинского... Похоже, что из-за тотального дефицита и инфляции эти — вполне осязаемые — «привидения» вернутся к нам не скоро.

И еще несколько замечаний. Двойная нумерация каталога означает порядковые номера в данной публикации и в полном варианте. В целях экономии места авторы сняли из текстов библиографию и архивографию. Необходимые сокращения: ГРК — Главрепертком; ГУК (ГУКФ) — Главное управление кинофотопромышленности; ГФФ — Госфильмофонд; Ц. О. — центральный орган. Орфография и пунктуация документов сохраняются.

1(1). **«Око за око, газ за газ»** («Один из многих»). 6 ч., 1476 м, АФКУ и Кино-горняк (Баку), 1924.

Авторы сценария П. Вельский, А. Литвинов, С. Троицкий; режиссер А. Литвинов; оператор В. Лемке; художник А. Плаксин.

В ролях: С. Троицкий (Дипс, американский инженер), П. Вельский (Павел Добров, рабфаковец), О. Левыкина (Ольга Сизова, приятельница Павла), А. Литвинов (работник ГПУ), А. Шарифов.

Приключенческий фильм о происках агента американской разведки*.

Фильм вышел 20.01.25 на экраны Баку, однако всесоюзного проката не получил. ГРК РСФСР в протоколе № 1534 от 3.06.26 отмечал, что против разрешения картины «как содержащей в себе ряд моментов из работы ОГПУ», которые к тому же представляют деятельность чекистов «халтурно и неправдоподобно», возражает информационный отдел ОГПУ.

Через год в ГРК РСФСР была представлена новая версия фильма — уже под названием «Один из многих», но и на этот раз разрешение на прокат картина не получила. Протокол № 2129 от 15.10.27 свидетельствует: «...как и прежде запрещенная редакция картины — данная ее редакция содержит халтурное изображение работы ОГПУ, не замазываемое никакими переименованиями действующих лиц. Переделка запрещенной картины... выразилась лишь в перемонтаже кадров да в устранении сцены, в которой был заснят т. Троцкий».

2(8). **«Мясорубка»** (Фильм № 1). 1 ч., Ленинградский институт истории искусств, 1927.

Авторы фильма К. Минц и А. Разумовский.

Экспериментальная монтажная картина антивоенной направленности. Для широкого показа не предназначалась. Демонстрация фильма состоялась 24.01.28 на вечере обериутов «Три левых часа» в ленинградском Доме печати.

3(11). **«Ваши глаза»** 1 ч., Фабрика советского сценария при Ленкиносекции Драмсоюза (ФАСС), 1929.

Автор сценария и режиссер К. Минц; оператор А. Погорелый.

В ролях: А. Маневич, Шевелева.

Экспериментальный фильм. По определению автора — «эксцентриада, связанная с фантазией оптимиста».

Для широкого показа не предназначался. Демонстрация картины состоялась на вечерах ленинградской творческой интеллигенции в Доме печати и в Доме кино (28.09.29), а еще раньше материал фильма был показан в Москве на студии «Межрабпомфильм». По свидетельству К. Б. Минца, резонанс от показов картины, навеянной эстетикой обериутов, оказался столь большим, а обвинения в формализме — столь серьезными, что автору фильма пришлось надолго покинуть Ленинград.

4(28). **«Слепая».** 6 ч., Госкинпром Грузии, 1930.

Автор сценария С. Третьяков, режиссер М. Калатозов; операторы Ф. Гегеле, Р. Лалинский; художник Д. Кавебадзе.

В ролях: Е. Сеничева-Эсакиа, С. Джалиашвили и другие.

* Звездочкой помечены аннотации, расширенная редакция которых содержится в издании «Советские художественные фильмы (аннотированный каталог)». М., 1961.

Бытовая драма из жизни сванов. Точный сюжет не установлен.

Из материала фильма и материала, не вошедшего в фильм, режиссер смонтировал свой классический фильм «Соль Сванетии».

Фильм был показан на просмотре в Тбилиси и раскритикован за формализм.

По воспоминаниям П. М. Аташевой, фильм демонстрировался также в кругу кинематографистов, близких к журналу «Леф», и вызвал активное неприятие. По их рекомендации и была смонтирована «Соль Сванетии».

Афиша вечера обериутов, в программе которого фильм «Мясорубка»

5 (40). **«Лес».** 7 ч., 2232 м, «Союзкино», Л., 1931.

Автор сценария и режиссер С. Герасимов (тема И. Прута); оператор Ю. Утехин; художник Е. Словцова.

В ролях: А. Костричкин (завхоз Иван Савельевич), Л. Пирогов (чалдон), А. Мельников, Е. Пырялова и др.

Бытовая драма из жизни рабочих лесозаготовок в конце 20-х годов.

По воспоминаниям С. А. Герасимова, картина «возникла из моих алтайских впечатлений... эта работа не могла дать сколько-нибудь ясных представлений о моей готовности к режиссерскому труду, хотя друзья и сказали мне после первого просмотра фильма: «Ты знаешь, тут, пожалуй, что-то есть...» Вероятно, это «что-то» шло от того малого, но истинного жизненного опыта, который я вынес из своего действительного, хотя кратковременного возвращения к деревне во время постановки «Одной»[1].

Из протокола ГРК РСФСР № 4617 от 20.10.31: «В целом картина вредна как подтверждающая измышления капиталистов о принудительном труде в СССР, как компрометирующая идею посылки рабочих в деревню для осуществления практической помощи и руководства рабочего класса крестьянством, как деморализующая широкие массы зрителей и заставляющая их воздержаться от участия в работе на лесозаготовках».

Запрет картины тем не менее пришелся на новую политико-культурную ситуацию в обществе: началась борьба с рапповским влиянием в искусстве, которая, в частности, была направлена против упрощенчества и вульгаризации в критике.

Из книги «Партийное руководство развитием киноискусства (1928—1937)» А. И. Рубайло: «Наглядным примером такой «критики» являются рецензии на фильм молодого режиссера С. Герасимова «Лес», в котором были допущены ошибки, проистекающие из недостаточного знания режиссером советской действительности.

Достойную отповедь таким горе-критикам дала партийная организация Ленинградской фабрики «Союзкино». В своей резолюции, принятой после просмотра картины и доклада режиссера, пленум 2-й цехячейки ВКП(б) кинофабрики отметил недобросовестность критики А. Павчинской и определил корни ошибок картины: «Эти ошибки не являются той устойчивой и законченной «системой взглядов», за которые следует бить со всей беспощадностью, и они нуждаются вовсе не в той «высшей мере» наказания, к которой призывает... тов. Павчинская, так легко наклеивающая ярлычки «контрреволюционности» и тем самым отмахивающаяся от всех подлинных трудностей большевистской борьбы за идейное перевоспитание и перестройку попутнических кадров кинематографии». Пленум указал, что ошибки С. Герасимова нужно исправить как большевистской критикой и самокритикой, так и помощью

[1] «Одна» (1931) — фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга, на котором Герасимов работал как актер.

в перестройке взглядов молодого художника. Как видим, партийная организация кинофабрики в своей работе следовала ленинским принципам политики партии — чуткого, бережного отношения к попутническим кадрам, искренне желавшим участвовать в социалистическом строительстве».

6(41). **«Никита Иванович и социализм»** («Погибла Россия», «Люди на земле»). 5 ч., «Азеркино», 1931.

Авторы сценария И. Савченко, Л. Перельман, А. Маковский; режиссер А. Маковский; сорежиссер И. Савченко; оператор М. Фридолин; художник П. Бейтнер.

В ролях: А. Чуверов (Никита Иванович), В. Данчева, Денисова, Гурьянов, К. Громов, М. Жаров.

Экранизация пьесы И. Савченко «Погибла Россия». Судя по описаниям — сатирическая эксцентриада, в центре которой — фигура кулака, успешно использующего «загибы» в борьбе с колхозным строем.

Первая работа в кино И. А. Савченко.

9.09.31 в ассоциации работников революционного кино (АРРК) состоялись просмотр и обсуждение фильма. По воспоминаниям А. А. Маковского, руководство АРРК «вместо конкретной помощи авторам в исправлении творческих ошибок сначала расценило фильм как новаторский и актуальный, а затем, шарахнувшись в противоположную сторону, обвинило авторов ни больше, ни меньше как в искривлении линии партии в коллективизации. Фильм вскоре был снят с экрана...»

Заключение ГРК на фильм разыскать не удалось, однако поводом для запрещения картины, как и для резкого изменения в отношении к ней официальных структур АРРК, могли быть выдвинутые против фильма обвинения во влиянии на него троцкистских и правооппортунистических теорий. Во всяком случае, 5.11.31 в статье «Вечерней Москвы» «Клевета в пяти частях» критик А. Зоров выдвинул против фильма политические обвинения: «Какая, собственно, киноорганизация выпустила эту картину, так и осталось загадочным. Собравшиеся в клубе ФОСП[2] на просмотр фильма писатели пытались было раскрыть эту странную тайну. Но добиться ничего не смогли.

Сама же картина о своем происхождении подозрительно умалчивает. И эта анонимность сразу создает впечатление намеренной «обезлички ответственности».

Между тем отвечать за эту фильму ее создатели обязаны. Эта картина не что иное, как вылазка классового врага, пытающегося дискредитировать, извратить, опошлить идею коллективизации сельского хозяйства...

Колхоз под многозначительным названием «Догнать и перегнать» «организуют» мерами запугивания. «Кто против колхозов, тот против партии и правительства, и будет объявлен лишенцем». Терроризированные крестьяне «идут» в колхоз. Но потихоньку убивают, режут, продают лошадей и коров. Кулак злорадствует и торжествует. Огромное большинство деревни на поводу у кулака...

Наиболее сочные фигуры на экране — кулак Никита Иванович и его обширная агентура. Комсомольцы изображены придурковатыми простачками...

Такова картина. Издевательство и поклеп соперничают друг с другом. Похоже на то, словно «душевный бедняк» Андрея Платонова перекочевал на экран. Совершенно непостижимо, как могли столь клеветническую картину довести до конца? Если режиссеру (А. Маковский) было «все равно», что «накручивать», то неужели не нашлось ни одного человека, кто догадался бы приостановить этот поток безграмотности и клеветы?

Что фильм этот должен быть изъят — вполне ясно.

Но этого мало. Надо еще вытащить «душевных бедняков», которые картину эту создали».

7(60). **«Измена»** («Буржуазный агитпроп»). 6 ч., 1800 м, «Союзфильм» (Москва), 1933.

Авторы сценария А. Милькин, А. Новогрудский; режиссер Ю. Винокуров; оператор Ю. Барах; художник Д. Колупаев.

В ролях: Е. Ольгина (Ольга), Ю. Лаптев (Сергей, ее муж), С. Шабанов (Левка), П. Савин (Петька), Е. Растопчина (его жена).

Социально-психологическая драма, действие которой происходит в дни будущей войны. Герой не в силах расстаться с молодой женой; воспользовавшись ошибкой медкомиссии, он остается дома, вместо того чтобы идти на фронт. Но жена, узнав об этом, уходит от него, как от дезертира. Осознав всю степень своей вины, герой отправляется на фронт, чтобы искупить вину кровью.

Постановлением ГРК РСФСР № 5537 от 15.09.33 картина была запрещена как пацифистская, деморализующая зрителя.

Из материалов ГФФ: «По заключению ГРК авторы фильма, не сообщив раскаянию дезертира должной художественной убедительности и глубины, по существу стали на почву защиты и оправдания изменника».

[2] Федерация объединенных советских писателей.

По свидетельству А. Е. Новогрудского, формулировки оригинального запрещения картины отражают подлинные причины запрета.

8(61). **«Любовь».** «Украинфильм» (Киев), 1933.

Автор сценария А. Зорич; режиссеры А. Гавронский и О. Улицкая; оператор И. Шеккер; художник М. Уманский; композитор Б. Лятошинский; звукооператоры В. Гиршберг, Б. Гальперин.

«Кража зрения»

В ролях: Д. Голубинский (начальник политотдела), В. Зайчиков (директор совхоза), Р. Есипова (Ксения), Т. Адельгейм (Женя, ее подруга), Л. Френкель (корреспондент), П. Коломойцев (иностранец), П. Долина (бухгалтер совхоза), О. Улицкая (крестьянка), А. Гавронский (совслужащий).

Психологическая драма.

Из «Тематического плана выпуска художественных фильмов треста «Украинфильм» на 1933 год, опубликованного в журнале «Кіно»: «Тема: любовь как социально-биологическое явление. Показ остропсихологической коллизии между двумя любящими людьми, которые расходятся из-за принципиально разного отношения к современной действительности».

Сюжет в документах 1932—33 годов изложен следующим образом: «Совхоз Гигант» (директор совхоза — актер Василий Зайчиков). В совхоз приезжает журналистка (актриса Раиса Есипова). Между директором и приезжей вспыхивает роман. Подруга героини (актриса Тамара Адельгейм) — против этого романа. Героиня требует от героя полной самоотдачи в любви, но он не может... так как предан делу» (сообщено С. М. Цыбульник).

Фильм был закончен в черновом варианте. После ареста А. Гавронского в ночь с 3 на 4 января 1934 года фильм и связанные с ним материалы, по свидетельству Р. Д. Есиповой, были уничтожены.

По мнению Р. Д. Есиповой, Н. Л. Кульчицкого и С. М. Цыбульник — одна из наиболее примечательных картин украинского кино первой половины 30-х годов.

9(65). **«Кража зрения».** 7 ч., «Межрабпомфильм», 1934.

Автор сценария Л. Кассиль; режиссер Л. Кулешов; сорежиссер Л. Оболенский; оператор К. Кузнецов; ассистент режиссера А. Хохлова.

В ролях: М. Горичева (Катерина, крестьянка), М. Доронин (кулак), Г. Кравченко (Клавдия Петровна, машинистка), П. Галаджев (Фарик, управдом).

Социальная драма по одноименному рассказу Л. Кассиля о неграмотной крестьянке, которой манипулирует кулак. «Кража зрения» — так определяют авторы фильма неграмотность и классовую слепоту героини и ей подобных.

Из воспоминаний Л. В. Кулешова и А. С. Хохловой: «...после «Великого утешителя»[3] для нас снова начались трудные дни. Мы не снимали. Причина сдержанного отношения к нам на производстве была прежняя — кое-кто все еще считал Кулешова формалистом».

Именно поэтому официальным постановщиком «Кражи зрения» был заявлен Л. Л. Оболенский, а Кулешов значился художественным руководителем. Тем не менее, по свидетельству Оболенского, обсуждение готовой картины, устроенное на студии представителями Общества друзей советской кинематографии и фотографии, свелось к выявлению новых «формалистических» ошибок

[3] Фильм 1933 года.

Кулешова, который в заявлении в дирекцию «Межрабпомфильма» 9.01.35 года писал: «Просмотры «Кражи зрения» показали, что картина в основе своей порочна».

Далее режиссер предлагал план переделок, касающийся, главным образом, социальных характеристик персонажей и «вскрывал» ошибки картины: «...не могла Катерина в советских условиях много лет жить «слепой», угнетаемой страхом... Образ кулаков в виде жалких нищих неправилен, они могут вызывать сочувствие, а должны вызывать классовую ненависть... В проходе Катерины по улицам показан однобокий, неубедительный подбор вывесок и надписей».

Однако спасти фильм не удалось. 13.02.35 Л. В. Кулешов в заявлении директору производства тов. Кудрявцеву писал: «...в связи с консервацией картины «Кража зрения» прошу не считать меня на работе в «Межрабпомфильме» и произвести со мной окончательный расчет». Вместе с Кулешовым со студии ушел Л. Л. Оболенский, которого этот шаг привел к окончательному уходу с режиссерской работы в игровом кино.

По всей видимости, окончательная консервация фильма была вызвана критикой в его адрес, прозвучавшей на Всесоюзном совещании творческих работников советской кинематографии. В докладе С. С. Динамова прямо говорилось, что «иногда наши режиссеры дают людей умирающих эмоций. Кулешов, например, показывает людей, боящихся смерти (взять хотя бы последнюю картину «Кража зрения», сделанную Оболенским под руководством Кулешова). Это неверная, неправдивая картина, ибо этим эмоциям нет места в нашей стране. В нашей действительности — огромная воля к жизни».

Заключение ГРК разыскать не удалось, но, по всей вероятности, его и не было: судьба картины была решена до ее официальной сдачи.

10(77). **«Застава у Чертова брода».** «Украинфильм» (Одесса), 1936.

Автор сценария К. Исаев; режиссеры М. Билинский, К. Исаев; оператор Я. Кулиш; художник В. Каплуновский; композитор Ю. Мейтус.

В ролях: И. Коваль-Самборский (Павло Грай, начальник погранзаставы), М. Ладынина (учительница Варенька, шпионка), Ю. Лавров (Сторчак, диверсант), Е. Пономаренко, П. Репнин (пограничники).

Приключенческий фильм о диверсантах. Действие происходит на советско-польской границе.

Единственная «отрицательная» роль М. А. Ладыниной.

Документы, относящиеся к картине, разыскать не удалось. По свидетельству М. А. Ладыниной, фильм был обвинен в идеологических искажениях, которые усмотрели в том, что начальника советской погранзаставы обводит вокруг пальца молодая, очаровательная женщина.

По легенде, переданной Ладыниной, фильм демонстрировался в пропагандистских целях немецким командованием в оккупированной

«Застава у Чертова брода»

Одессе. По свидетельству Я. С. Кулиша, картина показывалась в годы войны в Ташкенте, куда была эвакуирована Одесская киностудия.

11(79). **«Отец и сын».** 8 ч., «Союздетфильм», 1936.

Авторы сценария М. Барская, В. Ядин; режиссер М. Барская; оператор Л. Форестье; композитор Г. Гамбург.

В ролях: Л. Свердлин (Волков, директор завода), В. Новиков (секретарь парткома), М. Тарханов (сторож), Е. Счастливцева (нянька).

Психологическая драма о сложных взаимоотношениях двенадцатилетнего мальчика и его отца — директора завода, равнодушно относящегося к сыну. Мальчик забрасывает учебу, после ссоры с отцом уходит из дома и связывается с преступным миром. Только после серии происшествий и разговоров с разными людьми отец понимает свою ошибку. В финале отец и сын обращаются друг к другу со словами: «Я был не прав».

Последний фильм М. А. Барской.

Картина, доброжелательно поначалу встреченная на студии и подготовленная к прокату, несколько раз затем переделывалась и в конце концов на экраны не вышла. По всей видимости, основную роль в запрещении сыграла политическая интрига, вызванная волной арестов 1936—1937 года.

Из статьи И. Бачелиса в «Комсомольской правде» «Отвратительный бред» (8.05.37): «Что это? Бред? Ложь?.. Нужно питать отвращение к детям, нужно ненавидеть жизнь, чтобы придумать такую непередаваемую ложь. Точно маньяк настойчиво и последовательно стремился оболгать все, что попадало в поле его зрения. Семья, школа, завод, строительство, люди, дети, улицы, дома, воздух — все в картине становится мрачным, тусклым, безрадостным, теряет свет, краски, наливается тупой, каменной тяжестью... Этой антихудожественной, отвратительно-лживой картине не может быть места на советском экране».

Из отчета в газете «Кино» (17.06.37): «Творческая секция студии «Союздетфильм» в резолюции, принятой на общем собрании, признала картину Барской «Отец и сын» политически вредной и художественно беспомощной. На ее (Барской.— *Е. М., В. Ш.*) мировоззрение и творчество влияли злейшие враги народа, с которыми она общалась (знакомство с К. Радеком.— *Е. М., В. Ш.*). Пространные демагогические выступления Барской на творческой акции при обсуждении картины показали ее неискренность и стремление замазать свои ошибки».

В этой же газете — сообщение: «Приказом дирекции студии «Союздетфильм» режиссер «Союздетфильма» М. А. Барская освобождена от работы в студии».

Из статьи Л. Замкового в журнале «Искусство кино» (1937, № 7): «Руководство ГУКа допустило основную ошибку, разрешив запуск порочного сценария в производство. Эта ошибка была усугублена фактом приемки и разрешения выпуска на экран картины «Отец и сын»... Тем не менее творческая секция киностудии «Союздетфильм», обсудив картину Барской, пришла к единодушному мнению, что этот фильм показывает нашу советскую действительность в кривом зеркале, что он является порочным и политически вредным».

Характерен элемент доносительства в этой статье. Так, анализируя режиссерский метод работы с детьми, которым Барская, судя по цитатам, приводимым в статье, давала выразительные типажные характеристики, Л. Замковой пишет: «Много можно было бы привести позорящих наших ребят ярлыков, приклеенных к ним руками Барской и ее помощников. Совершенно очевидно, что Барская отбирала далеко не лучших ребят для своей картины».

Сохранившийся дневник М. А. Барской отражает тяжелое психологическое состояние режиссера. В дневнике, в частности, содержатся упреки в адрес начальника ГУКа Б. З. Шумяцкого. Однако примечателен следующий факт: когда после смещения Шумяцкого руководителем кино стал С. С. Дукельский, который, как известно, начал свою непродолжительную деятельность в кинематографии в январе 1938 года со сбора материалов, компрометирующих своего предшественника, Барская, вызванная в числе других кинематографистов на заседание специальной комиссии, по существу единственная не дала каких-либо политических оценок деятельности Шумяцкого (к этому времени он был снят с работы, но еще не репрессирован).

Основными виновниками невыхода фильма на экран Барская называет руководителей «Союздетфильма» Канторовича и Когана, которые, по мнению Барской, неправильно понимают задачи детского и юношеского кино. Точка в истории с фильмом была поставлена в заключении, подписанном С. Юткевичем, В. Пудовкиным и зам. директора «Союздетфильма» Н. Хруком. Они подтвердили основные обвинения, предъявленные картине, и рекомендовали использовать М. Барскую только (пока что) на сценарной работе.

В 1939 году в состоянии депрессии

М. А. Барская покончила жизнь самоубийством, выбросившись из окна[4].

Фильм сохранился неполностью.

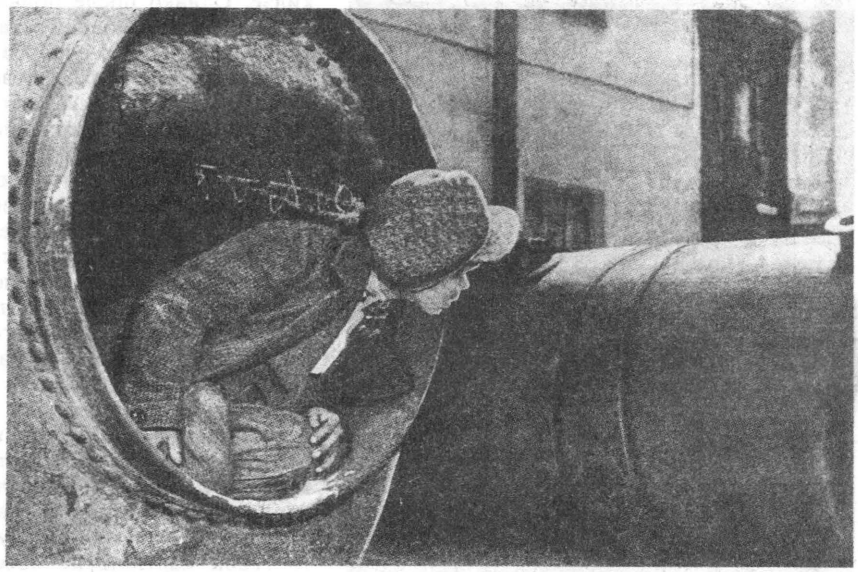
12(81). **«Половодье».** 8 ч., «Украинфильм» (Одесса), 1936.

Авторы сценария Н. Богданов, Л. Голуб, Н. Садкович; режиссеры Л. Голуб, Н. Садкович; оператор И. Туровцев; художник Н. Валерианов; композитор П. Козицкий; звукооператор Л. Канн.

В ролях: Б. Безгин (Андрей, председатель колхоза), Н. Надемский (дед Микола), В. Чувелев (Глушак, вредитель), П. Усовниченко (Сашко, изобретатель), Эдик Боярчук (пионер), Е. Скромная (Оля).

Социальная драма, посвященная разоблачению индивидуализма среди комсомольской молодежи. Активист Андрей выдвинут на пост председателя колхоза. Подогреваемый чувством любви к студентке Ольге, он стремится доказать, что колхоз под его руководством может стать передовым. Индивидуализм и честолюбие героя делают его в конце концов орудием в руках бывшего кулака, который убеждает Андрея ради завышения показателей сдать государству мешки с негодным зерном. Зараженный элеватор остановлен. Опасаясь разоблачения, Андрей бежит из села во время половодья и предлагает бежать вместе с ним Ольге, признаваясь ей в своем преступлении. Когда Ольга отказывается, Андрей топит ее в реке.

Трагическая развязка сюжета, знаменующая полную деградацию героя, вызвала резкие возражения уже на стадии оформления режиссерского сценария (например, официального рецензента сценария В. К. Туркина). Предполагалось, что социальное происхождение сельского комсомольца должно уберечь его от окончательного падения. В связи с этим в опубликованном варианте сценария трагическая острота финала была подменена идиллическим примирением героев.



«Отец и сын»

Из письма с грифом «Разглашению не подлежит» заместителя начальника ГУКа И. Ф. Усиевича директору «Украинфильма» Кудрину от 22.03.35: «Фильм... в данной редакции... политически вреден». Основной упрек вызывает фигура комсомольца-индивидуалиста, который представляется слишком яркой фигурой на общем фоне — при том что его обращение во вредители лишено сколько-нибудь убедительных мотивировок.

По свидетельству Л. В. Голуба, несмотря на доброжелательное отношение республиканского партийного и кинематографического руководства к фильму, он не был выпущен на экран и после переделок. Как было при-

[4] В кинословарях изданий 1966—70 года и 1986 года, а также в книге «20 режиссерских биографий» год смерти М. А. Барской — 1937 — указан неверно.

знано, в новой редакции интонация картины осталась без изменений. По словам Голуба, руководство ГУКа не взяло на себя смелость показать картину И. В. Сталину, убоявшись остроты и неординарности ее сюжета. Постановлением было заявлено в ГУКе: «Будем считать, что такой картины не было».

Из заключения ГФФ: «Сохранившиеся материалы свидетельствуют, что фильм нес в себе немалый груз идейных и художественных ошибок; в частности, получал обобщенный смысл возможный, но не типичный случай, положенный в основу сюжета».

«Большие крылья»

13(85). **«Большие крылья»** («Тебя любит Родина», «Испытания»). 8 ч., 2050 м, «Ленфильм», 1937.

Авторы сценария А. Гарри, М. Дубсон; режиссер М. Дубсон; сорежиссер К. Гаккель; оператор В. Рапопорт; художники Э. Криммер, П. Бетаки; композитор В. Желобинский; звукооператоры Л. Вальтер; В. Бургов. Ассистенты режиссера М. Чернова, Н. Левицкий; 2-й оператор А. Тихонов; автор стихов Б. Корнилов; директор картины Г. Васинкевич.

В ролях: Б. Бабочкин (Кузнецов, конструктор), О. Глазунов (Илья Прибытков, секретарь парткомитета), Хильда Енингс (Лотта Рогге, инженер), Е. Альтус (Загривкин), Б. Дмоховский (Березкин), А. Апсолон (Борька), Е. Юнгер (Люда, жена Кузнецова), З. Федорова (Леля).

Социально-психологическая драма об авиаконструкторе, переживающем катастрофу собственного детища — самолета, на борту которого погибают люди.

Фильм вышел на экраны 25.03.37, но еще до официальной премьеры его благожелательно встретила пресса и высоко оценили летчики М. В. Водопьянов, А. В. Ляпидевский, нарком тяжелой промышленности Г. К. Орджоникидзе. Однако после появления в «Правде» 12.04.37 редакционной статьи «Фальшивая картина» фильм с экранов был снят.

По всей видимости, поводом для резкой критики явились два обстоятельства: во-первых, попытка самоубийства главного героя, не объявленного при этом вредителем, что для сюжетной типологии кино 30-х годов было событием беспрецедентным; во-вторых, мотив невольной вины человека, который, впрочем, фильмом снимался, поскольку, как выяснила аварийная комиссия, катастрофа с самолетом происходила не из-за конструкторских просчетов главного героя — вольных или невольных, а из-за иных — привнесенных — обстоятельств. Более того, едва наметив тему «вины без вины», фильм в духе романтической утопии своего времени трансформировал этот мотив в мотив бесконечного доверия к подлинно творческой личности в условиях социалистического настоящего. Поэтому по ходу развития сюжета герой картины не просто реабилитировался правительственной инстанцией, а получал благословение на дальнейшую конструкторскую деятельность от отца одного из погибших летчиков — простого рабочего, который заявлял на заводском собрании, что на место погибшего старшего сына он выдвигает младшего.

На это обстоятельство особо обратил внимание анонимный автор статьи в «Правде», по мнению которого,старый рабочий «должен был допросить конструктора с пристрастием, а не раздавать индульгенции». Отсюда вывод: «Фильм «Большие крылья» не только не усиливает настороженность к ошибкам, но приглушает, расхолаживает ее. Он неправильно ориентирует советского зрителя, делающего большие и серьезные выводы из фактов вредительства троцкистских агентов германо-японского фашизма».

По другой версии, переданной М. М. Черненко, запрещение фильма связано с неприязненным личным отношением к М. И. Дуб-

сону Л. М. Кагановича, что, впрочем, также косвенно подтверждает существование нормативного неприятия в официальной советской критике мотива трагической, не связанной с вредительскими акциями смерти. Так, по свидетельству Б. Е. Захавы, именно по указанию Кагановича был снят из репертуара в Театре имени Вахтангова спектакль по пьесе А. Н. Афиногенова «Далекое» (1935), где один из высокопоставленных героев-военачальников умирает от неизлечимой болезни. По словам Кагановича, пересказанным Захавой, «советский народ не хочет видеть своих генералов обреченными на смерть».

Факт запрещения фильма активно использовался против отстраненных в 1937 году и вскоре репрессированных руководителей ГУКа и «Ленфильма» Б. З. Шумяцкого, А. И. Пиотровского и других, о чем свидетельствует, в частности, стенограмма встречи членов государственной комиссии по изучению положения в кинематографии с творческими работниками, на которой режиссер С. Д. Васильев объяснил «порочность вещи» внутренней пессимистической установкой Дубсона. По словам Васильева, «...такую картину ставить сегодня, когда мы говорим о летных достижениях, когда в армию призываем десятки, сотни и тысячи молодых летчиков, когда мы это дело поднимаем высоко, выпускать такой фильм — значит облить человека, хорошо настроенного, ушатом холодной воды».

14(87). **«Женитьба».** 7 ч., 1873 м., «Ленфильм», 1937.

Авторы сценария и режиссеры Э. Гарин, Х. Локшина; оператор А. Погорелый; художник И. Махлис; звукооператор А. Беккер; помощник режиссера А. Карасева.

В ролях: Э. Гарин (Подколесин), С. Каюков (Кочкарев), А. Матов (Анучкин), А. Чекаевский (Стариков), Н. Латонина (Агафья), В. Стрешнева (Арина), О. Томилина (Фекла), З. Федорова (Дуняша).

Экранизация одноименной комедии Н. В. Гоголя, навеянная эстетикой спектакля «Ревизор» и других постановок В. Э. Мейерхольда.

Первая режиссерская работа в кино Э. П. Гарина и, по его признанию, лучший его фильм.

Уже при запуске сценария в производство его официальный рецензент С. Хапилов в рецензии от 4.02.35 указывал, что будущий фильм «лишен какой-либо идейной направленности. Тема власти денег над желаниями и поступками людей... никак не развита. Социальные пружины, обусловившие ее усиление, не вскрыты, как не вскрыт вообще основной исторический процесс того времени, отображенный в «Женитьбе»: разложение дворянско-помещичьей России с одновременным усилением роли буржуазии... Я думаю, что сценарий исправить невозможно. Он порочен в самом своем существе».

Тем не менее постановка фильма состоялась и, судя по обилию рекламы в текущей прессе, его премьера дожна была пройти в феврале-марте 1936 года. Трудно сказать,

«Женитьба».
В роли
Подколесина
Эраст
Гарин

получил ли фильм разрешительное удостоверение на этом этапе (а если получил, то когда оно было аннулировано). Во всяком случае, в печати — например, в газете «Гудок» от 20.03.36 — появилось несколько откликов, негативно оценивающих фильм, общий пафос сводился к разоблачению «беспринципного трюкачества», «формалистических кривляний», «натуралистического убожества». На фоне разворачивавшейся кампании по борьбе с формализмом и натурализмом в искусстве ГУК, видимо, решило не

рисковать, и прокат фильма был приостановлен.

Сохранившееся разрешительное удостоверение картины датируется 22.03.37. Одна из премьер фильма состоялась 6.04.37 в Ленинградском Доме коммунистического воспитания молодежи, и судя по приветственному адресу, присланному Гарину, имела хороший прием. О картине с похвалой отозвались М. Е. Кольцов, В. И. Пудовкин, Б. М. Эйхенбаум, С. И. Юткевич и другие.

Последовавшее затем запрещение фильма, по всей видимости, было связано с новым витком прошлогодней кампании, которая в 1937 году последовательно трансформировалась в кампанию не только против «мейерхольдовщины» (этот ярлык активно использовался с подачи газеты «Правда» и годом раньше), но и против самого Мейерхольда. Вполне естественно, что картина Гарина снова оказалась под ударом, тем более что режиссер, поставивший вместе с Х. А. Локшиной откровенно буффонный фильм, был учеником и ближайшим сотрудником Мейерхольда.

11.08.37 ГУКФ была распространена телеграмма, в которой говорилось: «Основной и решающий порок кинофильма заключается в том, что в нем искажается произведение Гоголя, неверно передается основная линия (стержень) «Женитьбы» с упором на трюкачество. Такое положение несомненно неправильно. Однако переделывать в фильме нечего. Его надо либо запретить, либо разрешить. Сейчас, в связи с сигналами Ц. О. «Правды», кинофильм нужно немедленно снять с экранов».

По всей видимости, речь в данном случае идет о «сигналах», полученных Управлением кинофотопромышленностью по внутренним каналам, поскольку открытая критика в адрес картины прозвучала со страниц «Правды» только через месяц — 11.09.37, а еще через три месяца — 17.12.37 та же газета опубликовала статью председателя Комитета по делам искусств П. М. Керженцева «Чужой театр», которая положила начало разгрому театра и театральной традиции Мейерхольда.

Положение Гарина и Локшиной в это время казалось столь серьезным, что много лет спустя в своих мемуарах они написали: «Итак, мы попали в ведущие мастера формализма. Поэтому получить новую работу вслед за «Женитьбой» мы не могли». Тем не менее через два года режиссеры получили новую постановку, а разруганный и официально запрещенный фильм «Женитьба» был даже упомянут газетой «Кино» от 29.03.39 в заметке, посвященной 130-летию со дня рождения Н. В. Гоголя, в числе несомненных достижений экранной гоголианы.

Как и в случае с фильмом «Большие крылья», факт запрещения «Женитьбы» активно использовался новым руководством кинематографии против прежних руководителей ГУКа и «Ленфильма». По словам С. Д. Васильева, Гарин и Локшина — «это способные люди... Но они требовали особенно внимательного руководства, поскольку они выходцы из театра Мейерхольда и имеют какие-то уклоны в искусстве. Так, значит, если вы хотите обеспечить качество их работы... то нужно ими руководить ответственно, проконтролировать, дать им инструкции и советы... Вместо этого их, наоборот всячески подталкивали... на продолжение ошибок восхищением отдельными их кусками» (речь идет об А. И. Пиотровском).

Из воспоминаний Гарина и Локшиной: «Последний раз нам, режиссерам, удалось посмотреть ее (картину.— *Е. М., В. Ш.*) в августе 1941 года, то есть сразу после начала войны. Тогда один экземпляр еще находился в фильмотеке ВГИКа. Просмотр был прерван начавшейся бомбежкой, а нас попросили перейти в бомбоубежище. Все же картину мы досмотрели. И она произвела на нас впечатление не устаревшей». Известно, что Гарин и Локшина целенаправленно разыскивали свой фильм, запрашивая даже французскую синематеку. Обращались и в ГФФ — после того, как в справочнике «Советские художественные фильмы» обнаружили фильмографическую справку на фильм «Женитьба» без указания на то, что фильм не сохранился.

«Совесть» (1968)

Избитое речение римского грамматика о «книгах, имеющих свою судьбу» полностью переводится в кинематографический регистр — в связи с фильмами Третьего Рима и в особенности его провинций. Фильм здесь действительно имеет свою судьбу, приближающуюся к древнему року. Или к современному абсурду, сколь обличенному, столь и торжествующему. Юрий Ильенко свой «Родник для жаждущих» прятал от соглядатаев из политической полиции в гараже студии имени Александра Довженко. Во время пребывания Сергея Параджанова за решеткой по всей Украине арестовывались и копии его фильмов. Но у фильма «Совесть» судьба и вовсе странная — она равна ее отсутствию.

Фильм этот появился на кинофакультете Киевского государственного института театрального искусства имени Карпенко-Карого в самом разгаре знаменитой танковой атаки Третьего Рима против одной своей блистательной, но ослушной колонии. Атаки, весьма и весьма затронувшей Украину. Оттого эти кинематографические роды были признаны как бы несостоявшимися, а фильм — несуществующим. Обошлись даже без цензурного обряда — картину попросту не «прописали» в уже совершенно обезумевшем доме советского кино, не внесли не то что в его «аннотированные каталоги», но даже в его «кондуиты». В специальной кинематографической памяти остались только несколько легендарных «закрытых» просмотров и легендарная же фраза Параджанова: «Это лучший фильм, который я видел». Но все это именно легендарно. Ведь следователь, который вел дело Параджанова, среди прочего инкриминировал подследственному: тот «слишком мало» читает книг. И совершенно точно — Параджанов не был и фанатичным кинозрителем вроде Трюффо или Богдановича. Так что его фраза нуждается в уточнении...

Фильм «Совесть» возник в качестве совокупного эстетического продукта в художественной мастерской украинского кинорежиссера Владимира Денисенко — на педагогическом перекрестке наставнических усилий Владимира Терентьевича и учебных — его студентов. Фильм возникал из разнообразной суммы упражнений и заданий, между необходимой дидактикой преподавателя и естественной же импровизацией его учеников.

О таком «коллективном творчестве» некогда мечтал наш авангард, но там схоластического теоретизирования по этому поводу было куда больше, чем такового творчества. Здесь же, по-видимому, неожиданно сработала извечная киевско-барочная солидарность школяра-«спудея» и учителя, которой славилось местное просвещение от Киево-Могиляни до Александровской гимназии («Булгаковской»). Солидарность, разрушенная эпохой в ее стужу и неизменно восстанавливаемая в ее оттепели.

Любопытно, что фильм «Совесть» появился сезон в сезон с поразительным по своему интеллектуальному уровню томом «Философской энциклопедии». Об обстоятельствах его появления С. С. Аверинцев наивно и мудро заметил: «мы (то есть издатели и авторы тома. — *В. С.*) просто смотрели в глаза друг другу».

Жанр фильма «Совесть» — совесть. Создавая его, учитель и ученики «просто» смотрели в глаза друг другу...

Прежние фильмы самого Владимира Терентьевича («Роман и Франческа», «Солдатка», «Молчат только статуи», «Сон» и другие) — сочетание умелой режиссерской каллиграфии с обычными мифами и фантомами нашего кино. В «Совести» же совесть выжгла идеологических призраков — ни учитель, ни ученики, очевидно, в ситуации указанного онтологического взаимосозерцания не позволили появиться на экране ни тени великой лжи нашего времени.

Что же увидел зритель на этом экране (то есть мог увидеть)?

...Автор этих строк впервые ощутил и увидел себя на втором или третьем году войны на плечах бабушки, скошенным полесским лугом бегущей, словно серна. Июльский, августовский ли мир сорок третьего с тех плеч казался огромным, да был огромен, особенно небо неимоверной голубизны. А рядом — другие бегущие старики и дети. А где-то там сзади — нечто тоже огромное, но страшное, лязгающее и рычащее, издающее самые немыслимые запахи. Потом я узнаю, что это обезумевшая вестготская империя в ярости бросилась мстить северянско-славянским варварам за своего убитого партизанами солдата, здесь же, под нашей полесской деревушкой, брошенного ими — раздетым догола. В ужасе деревушка бросилась через покосы к лесу, под древнюю его защиту.

Сценарий В. Земляка и В. Денисенко. Постановка В. Денисенко. Оператор В. Деряжный. Музыкальное оформление из произведений К. Пендерецкого. Киевский театральный институт имени И. Карпенко-Карого.

Но ужас я осознáю потом, а покамест гибельный восторг охватывает только что проснувшуюся детскую душу — как прекрасен и как страшен этот мир! А затем — затемнение, все потухает.

По-видимому, есть некий изобразительный первофонд в потоке национального иконического сознания. На Украине он состоит большей частью из громадных составных украинского ландшафта. В фильме «Совесть», увиденном мной впервые совсем недавно, я сейчас же узнал составные того сверхпейзажа, который предстал предо мной в самые первые мгновения моего сознания. Один из главных героев «Совести» — именно ландшафт, совершенно открытый небу и человеческому зрачку; местоположение человека во всемире, вся его возможная вертикаль и горизонталь. Здесь человек может либо осуществиться в самой высокой степени, либо погибнуть, или, по крайней мере, превратиться в жалкий беззащитный стаффаж. Камера «Совести» как бы продолжает бесконечную пространственную интуицию «Земли», но если у Довженко она принадлежит эпосу, то здесь драме и даже трагедии.

В этом пространстве будут, задыхаясь, перемещаться, бежать, ползти и снова бежать два партизана. Один из них — ранен.

Это гиперпространство заглядывает в окна и украинских селянских хат, и оккупационного административного кабинета. Там крестьянки и их дети с ужасом ожидают мести за убитого, здесь — отделение вооруженных коллаборационистов покорно ожидает сигнала к этой мести. В этом пространстве никого не спрячешь и сам не спрячешься — оно как бы вбирает и вминает в себя человеческую беззащитность. Оно даже не грозит человеку — оно просто его отменяет.

Таково пространство фильма, равное и украинскому ландшафту, и украинской национальной судьбе, поверстанной меж двух равно беспощадных сил.

Время фильма столь же угрожающе оттого, что оно здесь постоянно совпадает с реальным.

...Бесконечно длится на экране рукопашная схватка оккупанта и партизана — до уже физического, моторного вовлечения в нее зрителя. Бесконечно бегут и ползут, ползут и бегут партизаны. Кинематограф вообще редко ощущает могущество своей возможности записать реальное время, дробя и ускоряя его. Здесь же происходит как бы непрерывная запись реального, бесконечно опасного национально-исторического времени этого катастрофического века.

...В 1934 году, то есть после геноцида на Украине и первых его вспышек в нацистской политике, «попутчик» Андре Мальро написал повесть под названием «Время уничтожений» — о глубинах «пытки и смерти». Такое время предстает и в «Совести», где, совсем как в «Сне» американца Энди Уорхола, утром спит и спит кроткий, как голубь, молодой мужчина — очевидно, после ночи нежности. Проснувшаяся жена поглядывает на него, но уже более — в распахнутое пространству окно. Там ее ожидает коллаборационист в фаэтоне — она переводчица в комендатуре. Муж ее — партизан, обреченный пытке и смерти, и в том сне — вся его обреченность.

...Каратели собрали всех жителей села — в ожидании того, кто явится с повинной. И он приходит — во всей неимоверной замедленности своего предсмертного времени. Совесть — процесс мучительный и оттого именно замедленный. Камера здесь буквально «снимает» время уничтожения — и партизана, и затем всей деревни. Индивидуальный экзистенциальный акт безымянного героя нисколько не спасает ее — здесь обречено все, и слово «совесть» уже обозначает не столько моральный подвиг партизана, сколько усилия авторов фильма к воссозданию катастрофы, воссозданию без малейших гуманистических, а тем более идеологических пошлостей и ухищрений. Время фильма здесь окончательно уходит в навечную статику смерти, останавливаясь вместе с жизнью украинских селян.

Похоже, что студенты В. Т. Денисенко (некоторые из них затем остались в кино, другие из него ушли) здесь все же совершили свой главный кинематографический жест, представив на украинском экране самый трагический состав национальной мнемоники, «вспомнив» то, что и ранее, и впоследствии упрямо соскальзывало с этого экрана.

Чудовищная травма национального сознания здесь была эстетически разрешена. Появись этот фильм в национальном обиходе своевременно, он бы не просто стал очевидным шансом национального же кино, но и уврачевал бы великое множество душ, навсегда оставшихся при той травме.

Разумеется, кино, даже такого ранга — не панацея. Югославский так называемый «партизанский фильм», увы, не излечил балканское сознание от ран второй мировой — в новой исторической ситуации они внезапно и безнадежно открылись вновь. Польский массовый зритель, да и само современное польское кино, давно уже запамятовали почти антропологический опыт польского «сопротивленческого» фильма.

И все же ужасна судьба национальной традиции, не сумевшей и не успевшей своевременно перевести свои катастрофы в художественное измерение. Как много из украинской страшной мести истории осталось вне украинской эстетики, каковая (не только, конечно, украинская, но вообще) является, по-видимому, средством к терапии человека, чисто знаковой отраслью медицины.

Оттого в современной украинской культуре сегодня так ощутима нота-вопль из той древней книги: «Откуда начну моего окаянного жития плакати?» В самом деле, откуда?

Что ж, по крайней мере, в украинском кино есть точка отсчета, отправляясь от которой, это кино — и вслед за ним и сама Украина — смогут оплакать и похоронить в своем сердце несметные сонмы своих некогда неоплаканных мертвецов.

«Это лучший фильм, который я видел».

Киев

В. Скуратовский

Лийса Бюклинг

Михаил Чехов в голливудском кино

«Незнакомцами в раю» называет европейскую интеллигенцию в Голливуде американский киновед Джон Рассел Тейлор в книге, посвященной эмигрантам и беженцам в этом киногороде (Taylor John Russell. Straggers in Paradise. The Holliwood Exiles 1933—1950. N. Y. 1983). В сороковые годы Голливуд стал центром блестящих талантов — сюда стекались такие эмигрировавшие из Европы знаменитости, как Томас Манн и Лион Фейхтвангер, Бертольт Брехт и Франц Верфель, Отто Клемперер и Арнольд Шенберг, Сергей Рахманинов и Игорь Стравинский. Рассел почти не рассказывает о русских эмигрантах; однако многие из них нашли прибежище в Голливуде и освоились на больших студиях. Одна из страниц «русского Голливуда» — жизнь русского артиста Михаила Чехова здесь в сороковые—пятидесятые годы.

Русское влияние началось в Голливуде по-настоящему уже в тридцатые годы, когда многие московские эмигранты и бывшие мхатовцы перекочевали на Западный берег: Мария Успенская, Лев Булгаков, Аким Тамиров снимались в кино и преподавали, Ричард Болеславский, Федор Оцеп и Анатолий Литвак ставили фильмы. Более ранними выходцами из России были актриса Алла Назимова, продюсер Сэмюэл Голдвин и режиссер Льюис Майлстоун — с ними и мхатовцами Михаил Чехов, приехавший в Голливуд в январе 1943 года после закрытия театра в Нью-Йорке, соприкасался по работе.

Американское кино во время своего расцвета было интернациональным и привлекало охотно европейских знаменитостей не только по художественным, но и коммерческим соображениям, а также для утверждения своего престижа. Об этом чрезвычайно сложном явлении пишут в английской киноэнциклопедии: «Голливуд всегда старался сохранять равновесие между грубым бизнесом и глупой экстравагантностью, с одной стороны, и сильной артистичностью и техническим мастерством — с другой. Здесь интеллектуалы были всегда в большом количестве, но хозяева бизнеса держали их в клетке, откуда выпускали только тогда, когда они соглашались променять свой талант на то, что требовалось продюсерам» (The International Encyclopedia of Film. Gen. ed. R. Manwell. London, 1972).

В первые месяцы Чехов жил в самом киногородке Калвер Сити, а уже летом смог купить маленький дом с садом в тридцати милях от Голливуда. Здесь, в Ресседе, в долине Сан-Фернандо, он и его жена жили четыре года в большом уединении и лишь иногда принимали русских друзей.

Письма Чехова М. В. Добужинскому и М. А. Алданову, хранящиеся в Бахметьевском архиве Колумбийского университета (Нью-Йорк), рассказывают о круге русских знакомых, в который вошли бывшие мхатовцы Сергей Бертенсон и актер Аким Тамиров, художник Николай Ремизов, администратор Театра Чехова Евгений Сомов, Мстислав Добужинский, который работал с Чеховым в Нью-Йорке и приехал в Калифорнию в 1946 году. Впоследствии круг общения Чехова расширился, особенно после его переезда в Беверли Хиллз: русские эмигранты, американские артисты, ученики Чехова, группы верующих, особенно антропософов.

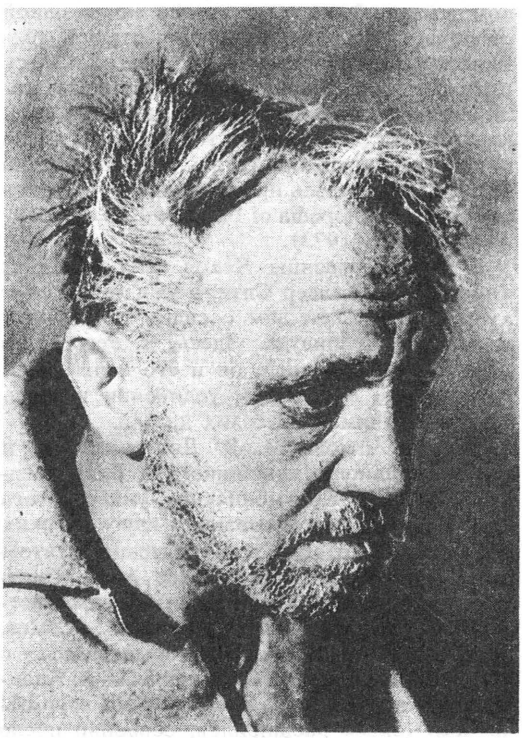
В Голливуд Чехова пригласила крупнейшая киностудия «Метро-Голдвин-Майер», и на этой же студии в начале 50-х годов он сыграл три свои последние кинороли.

Первой голливудской работой Чехова была картина «Песнь о России» («Song of Russia», 1944) режиссера Григория Ратова. По ехидному определению критика Джеймса Эйджи, в этом и других фильмах на русскую тему «Россия выглядит как большая миска борща за два миллиона долларов, которой институт образцового сельского хозяйства дал свое

Глава из книги о Михаиле Чехове, вышедшей в Хельсинки на русском языке весной 1992 года. Печатается с сокращениями.

одобрение». Роберт Тейлор, «звезда» американского кино, исполнял главную роль — известного американского дирижера, который перед началом войны совершает большое концертное турне по Советскому Союзу, встречает в Москве русскую крестьянку и влюбляется в нее. Чехова пригласили на роль отца героини, колхозника Степанова. В эпизодических ролях снимались русские артисты, например, весьма популярный Владимир Соколов.

О «Песни о России» писали как о «пат-



«Техас, Бруклин и небеса», Голливуд. 1946

риотической ерунде», а ее режиссера Григория Ратова критика характеризовала как «симпатичную, яркую бездарность», прославившуюся грубостью и чрезвычайной быстротой, с которой он снимал свои фильмы.

О неумелости и бешеном темпе режиссера «Песни» Чехов писал с нескрываемым раздражением Добужинскому 19 апреля 1943 года: «Работа моя здесь меня, сознаюсь, не удовлетворяет художественно. Ратов (режиссер) до такой степени чужд мне во всех отношениях, что я даже не понимаю того, что он делает, что он от меня хочет, и кажется иногда, что он *ничего* от меня не хочет, но мешает мне ужасно! В сущности я ничего от него не слышу, кроме: «Темп, темп, темп»! Это мучительно. Темпом этим он заставляет меня падать в бессмысленное выбалтывание слов, и потом сам же говорит: «Не говорите только слова, а играйте!» А на игру-то он мне как раз и не дает времени ни секундочки! То, что он иногда (очень редко) показывает,— так плохо, что делается стыдно смотреть ему в глаза. Удовольствия никакого не получаю...»

В том же письме он рассказывает о посещении студии советскими гостями: «Здесь помешательство на русских картинах. Все фирмы ставят русские картины, и все разводят такую «клюкву», что стыдно смотреть. Что понаделано в нашей картине, и сказать невозможно! Говорят: мы не для русских ставим, а для американцев. Ну, тут они, может быть, и правы. Но русскому переварить все это трудно. Советские были смешны (я наблюдал их), когда им с гордостью показывали русский стиль! Я сильно хихикал в душе. Был, например, в избе (в моей избе) повешен большой портрет мой, сделанный масляными красками (уже смешно!). Пришли советские и говорят: это, знаете, не совсем... вы бы товарища Ленина повесили на это место. Тотчас же достали Ленина, и всадили его в громадную, золотую, массивную раму!!! Советские говорят, надо бы рамочку поскромней... Минуты не прошло, как Ильич оказался в каком-то шнурочке вместо рамы! Тут я насладился! Жена консула говорила мне одну любезность за другой и главным образом настаивала на том, что знает меня очень хорошо, а кончила тем, что вдруг спросила: «Это ваша собственная борода?» Да, им, бедным, тоже нелегко».

В то время и Чехов, и Добужинский работали над воспоминаниями, которые публиковались в «Новом журнале». По окончании съемок Чехов сообщал Добужинскому в письме от 19 июля 1943 года в присущей ему самоиронической манере: «Сейчас не пишу их (воспоминаний.— *Л. Б.*) по двум причинам: во-первых, увлечен формой, а во-вторых, новая картина на носу и приходится зубрить английский текст, что дается мне не так уж легко. Моя первая картина кончилась недели две назад, и теперь (к счастью) я подписал контракт на вторую с чудесной ролью. Играть я не хочу, но о чудесности роли говорю с точки зрения «карьеры», то есть хорошую роль здесь обычно прини-

мают за хорошую игру, а в этом вся суть и заключается. Я ведь размахнулся, купил именьице-то на те деньги, которым предназначалось идти на уплату налога, а теперь сижу, поджав хвост,— надо заработать на налог. Новая картина потому и радует! А первая кончилась совсем непредвиденным и, в сущности, убийственным для молодого актера, как я, обстоятельством: продюсер и режиссер истратили в первой половине картины все полагавшиеся им деньги (больше миллиона), и пришлось им, голубчикам, кончать работу внезапно, так сказать, где попало, и они, не долго думая, отхватили весь конец картины! А в этом-то конце и была главная часть моей роли. Я так рассержен, что даже не пойду смотреть ее и Вам не советую».

О печальном для себя конце «Песни о России» Чехов писал: «Я ходил гоголем и все думал: ну, главное у меня впереди, значит, и играть по-фильмовому подучусь к тому времени, и денежки идут. Вдруг в одну прекрасную субботу прихожу, а мне говорят: ложитесь, мистер Чехов, на землю. Зачем? Вы умерли. Как? Когда? От какой причины? Ложитесь, говорят, вас убили немцы. Я лег, нарисовали на моей личности кровь, сняли и говорят: вы свободны. Я говорю: позвольте, но ведь последняя сцена была — я чай пью, нельзя же от чая помереть, хоть покажите, *как* меня убивают, *как* я умираю, а они говорят: публика не любит жутких картин, до свидания! Вообще эта картина была так мучительна с начала до конца, что я не могу себе представить, чтобы могло быть еще хуже или еще глупее, и поэтому иду на вторую картину с удовольствием, зная, что что бы ни было — хуже не будет».

Итог первого знакомства с голливудскими законами был неутешительным: «О, какой это ужасный, нехудожественный, жестокий и бездарный мирок! Деньги надо с них не брать, а *драть* без малейших колебаний! Они так обращаются с актерами, которые чуть поменьше, что за это их всех надо бы расстрелять! Я такие примеры видел, что даже вспоминать о них не хочется. И актеры стали здесь полными, сознательными рабами. Правда, актеры сами не Бог знает какой народец здесь, но все же рабами им быть не следовало бы. Стары («звезды».— *Л. Б.*) здешние — существа воистину власть имущие! Особая каста. Как в Риме. Знаю случаи, когда небольшой актер, вырвавшись (случайно) в стары, начинал мстить своим прежним притеснителям, а те кланялись, подлизывались и сами превращались в рабов! Неужели никто до сих пор не описал Голливуд, как он есть в действительности! Кажется нет, а может быть, я не знаю» (*из письма М. Добужинскому 16 июля 1943 года*).

Скоро последовала роль во втором фильме на военную тему — «В наше время» («In Our Time», 1944) режиссера Винсента Шермана. Шерман был хорошим профессионалом, склонным к мелодраме, что соответствовало требованиям студии «Уорнер Бразерс». Это был один из многих американ-

«Триумфальная арка», Хааке (проба). Голливуд

ских фильмов об оккупированной Польше. Действие происходило в среде польской аристократии, Чехов играл роль дяди Леопольда; зрители увидели также Аллу Назимову и некоторых менее известных русских эмигрантов.

Отчужденность от Голливуда появляется у Чехова очень скоро. Итоги первого года голливудской жизни он подводил в письме Добужинскому от 13 марта 1944 года: «Моя жизнь скучна, проста и однообразна. Оно и лучше. Работы в фильме сейчас

нет. Хоть она скоро и нужна будет, а все-таки не хочется думать о ней. Так много хорошего видел и пережил в театре на своем веку, что фильм с его грубыми и глупыми людьми никак заинтересовать не может».

Тогда же Евгений Сомов, живший некоторое время у Чеховых, писал Добужинскому из Пасадены (Калифорния): «Чеховых мы видим нечасто, ибо в их дыру ни на чем другом, как на автомобиле, не доедешь, а при газолинном ограничении нечасто разлетаешь к ним. Они живут пижамной жизнью. М. А. не вылезает из пижамы, никуда, кроме своего сада, не выходит и не выезжает. Физически выглядит хорошо, морально же, думаю, не очень, ибо, с одной стороны, ему не хочется играть в кинематографе, с другой — играть нужно для денег, с третьей — больших ролей ему [...] не предлагают, а за маленькие браться уже совсем невесело. Думаю я, что у него неудачная meneger, но так как она очень милый человек, то М. А. менять не хочет» (*Е. Сомов М. Добужинскому 26 апреля 1944 года, Бахметьевский архив*).

Многое осталось «за кадром» в письмах Чехова: например, о выдвижении его в кандидаты на премию «Оскар» за роль старого психиатра Макса Брулова в фильме А. Хичкока «Зачарованный» («Spellbound», 1945) Чехов даже не упоминает и об этой вершине своей кинокарьеры пишет мимоходом. А ведь это была роль, в которой Чехов получил, наконец, возможность раскрыть свой талант. Этот фильм с актуальным для послевоенного времени сюжетом о виновности потенциального убийцы и целебном воздействии психоанализа содержал романтические и приключенческие элементы. Главные роли — врача Констанцы и ее коллеги и возлюбленного, который страдает от потери памяти и обвиняется в убийстве,— исполнили Ингрид Бергман и Грегори Пек. «Фрейд с двумя акцентами» — сострил о работе Ингрид Бергман и Михаила Чехова киновед Леонард Лефф.

При распределении ролей Хичкок обратил внимание на характерную внешность и талант артистов. Эти качества оказались более важными, чем акцент Чехова (который сначала смутил продюсера Селзника) или его репутация артиста Станиславского (которая отнюдь не была плюсом в глазах Хичкока, поклонника немецкого экспрессионизма и раннего советского кино). В книге «Хичкок и Селзник» Л. Лефф пишет: «Несмотря на то, что Чехов использовал так называемый «метод» (систему Станиславского), сознательный подход к актерской игре, который Хичкок не признавал, он оказался вдохновенным исполнителем Брулова. Чехов обладал нужной сентиментальностью для роли приемного отца героини и внутренней силой для образа ее наставника» (Leff Leonard. Hitchcock and Selznick. London, 1987).

Благодаря фильму Хичкока в американской прессе создавался «облик» Чехова-артиста, его «имидж», который определялся ролью доктора Брулова, о ком писали как об умном и добром психиатре и застенчивом и нежном человеке.

Амплуа, сформированное этой ролью, стало доминирующим в репертуаре Чехова. «Буду сниматься в еще одной роли милого старика»,— говорил он своему ученику, актеру Форду Рейнеру.

С осуждением коммерческого кино Чехов выступил в известном письме советским кинематографистам по поводу «Ивана Грозного» С. М. Эйзенштейна (31 мая 1945 года). Письмо было критическим разбором актерского метода Эйзенштейна, но косвенно и критикой американского кино. Чехов утверждал: «В американском кино не темп, а *спешка*. Ею по большей части режиссер и актеры стремятся прикрыть пустоту и бессодержательность происходящего на экране. (Я исключаю, конечно, немногие фильмы большого значения.) [...] Многому можно научиться от американского фильма, но только не темпу».

В заключение Чехов пишет, стараясь смягчить суровый тон письма: «Вы, русские актеры и режиссеры, первыми повели фильм по пути к большому, достойному нашего времени искусству. [...] Вы находитесь в привилегированном положении: вы не знакомы с *коммерческим* фильмом, где «business» — всё, где слово «art» заменено словом «job». Но вы достойны вашего положения, ибо вы пользуетесь им как пионеры: для прогресса других. От *вас* прозвучало новое слово, *вы* и никто другой дадите Западу урок правды в искусстве и изгоните из его сферы и «business» и «job»[1].

После фильма «Зачарованный» продюсеры и критики были в восторге и усиленно предлагали Чехову новые роли, но Чехов

[1] В СССР письмо М. А. Чехова «Советским фильмовым работникам по поводу «Иоанна Грозного» С. М. Эйзенштейна» впервые было опубликовано с большими разночтениями в журнале «Искусство кино» (1968, № 1). Впоследствии было напечатано по ксерокопии с авторской машинописи в Литературном наследии М. А. Чехова в двух томах (М., 1986, т. 2, с. 164—176).— *Ред.*

ждал только такую, в которой он мог бы проявить себя лучше всего. Поэтому Чехов не заключает договоров на долгий срок, которым предпочитает свободный выбор из разных предложений и возможность перехода из одной студии в другую. Впоследствии он работал на нескольких студиях: «Уорнер Бразерс», в предприятии Дэвида Селзника, в «Парамаунт», «Рипаблика», «Юнайтед Артистс». Чехов явно не пожелал последовать примеру своих соотечественников Тамирова или Соколова, которые, заключив постоянный договор, вынуждены были браться за все роли, что им предлагала киностудия-хозяин.

На следующий фильм, музыкальную комедию «Клянусь!» («Cross My Heart!»; снят в 1945 году, вышел на экраны только в 1947-м), Чехова пригласил режиссер Джон Берри, который участвовал в занятиях чеховской студии в Нью-Йорке. По странному парадоксу судьбы — или по капризу режиссера — Чехов играл эпизодическую роль сумасшедшего актера, который исполнял сцену из Гамлета.

Видимо, роли в фильмах Хичкока и Берри доставили Чехову некоторое удовлетворение — он уже не советовал Добужинскому не смотреть их: «Может быть, на экране увидимся». В этом же письме от 12 апреля 1945 года снова проявляется драма Чехова: непримиримый конфликт артиста МХТ с американскими киношниками. Речь идет о фильме для американской военной пропаганды («OWI, Office of War Information»): «Кончил вчера один коротенький фильм для армии. Воспитательный. Продукцией в армии заведуют, естественно, военные, но они переходят положенные им границы и учат, как надо играть. Я решил не сердиться, «тэйк ит изи» и смеяться. Лейтенант, обуреваемый творчеством, показывал мне, как надо играть, говорить, двигаться. Показав мне какую-нибудь сцену, он вежливо прибавлял: «Бат ду ит ин ёр оун вэ, плиз!» («Но сделайте по-своему, пожалуйста!». — *Л. Б.*) Я заметил, что фильмовики (включая лейтенанта) боятся всего, что не есть простая, банальная и скучная в искусстве логика. Психологические ударения, например, приводят их в ужас. Малейшая попытка сыграть что-нибудь, как мы понимали игру в Художественном театре, кажется им «э бит ту лабориос» («слишком сложно».— *Л. Б.*). Я все больше и больше постигаю их премудрость и становлюсь (сознательно) банальным фильмовиком. Это устраивает их вполне, и меня тоже. Становится все легче. Платят хорошо, и большего от них требовать нельзя. Живу своей внутренней жизнью, а им отдаю себя на растерзание (за деньги). Я не грущу. Писание записок доставляет мне некоторое удовольствие (иногда большое), чтение, размышление и работа над Антропософией».

Если вначале Чехов пытался «переключиться совершенно в настоящее» и считал свои воспоминания «баловством», как он писал Добужинскому, то очень скоро сам Голливуд подтолкнул его к уходу в прошлое, к поискам других ценностей. Чувство не-

«Клянусь!».
Голливуд. 1946

реальности, присущее Голливуду, соединяло всех людей, как будто «плывущих в лодке по киноокеану», по выражению английского драматурга Вала Гилгуда. Из этой пустоты Чехов сбежал в область интересов, созданных им самим. Все больше он углублялся в свой внутренний мир, в литературные и философские занятия, в разработку своей системы актерского искусства. О разнообразных занятиях Чехова рассказал Б. Феррар в 1946 году: «Михаил Чехов твердо верит в простой образ жизни, он

очень религиозен. Он является членом антропософического общества с 1922 года и руководствуется его идеями. Он ведет замкнутый образ жизни, играет в шахматы, пишет красками, рисует каждую свою роль, что является необходимой частью его работы, обусловленной русской школой».

С русской тематикой была связана следующая и более благодарная роль Чехова — роль импресарио Макса Полякова в фильме «Призрак розы» («Spectre of the Rose», 1946) Бена Хекта. Хект, автор сценария «Зачарованного» и многих других, имел репутацию лучшего сценариста Голливуда. По происхождению русский, Хект придумал мелодраму из балетного мира, основанную на сюжете одноименного балета и на некоторых эпизодах жизни В. Ф. Нижинского. Хект был не только сценаристом, но и режиссером и продюсером этого «серьезного фильма для избранной публики», по определению американского исследователя. В фильме играли русские артисты Иван Киров в главной роли танцовщика Андрея Санина, который сходит с ума во время своего дебюта, и Георгий Жданов в роли Кропоткина.

Трагикомическую пару создали Чехов и известная актриса Дж. Андерсон в роли балерины. Роль импресарио Полякова дала Чехову материал для острой характеристики в изображении старого «вечного юнца» с чертами женственности. «Этот занимательный и местами неожиданный фильм получил противоречивые рецензии; некоторые считали его претенциозным и псевдохудожественным. Писатель Сол Беллоу сказал, что он ни за что не пошел бы смотреть его второй раз, но многим понравился лукавый юмор и изобретательность фильма», — отмечается в американском киносправочнике («The Motion Picture Guide». Chicago, 1985). Английский критик писал: «Хекту прекрасно удалось изобразить теневые стороны балетного мира: неряшливые репетиционные комнаты и изношенные башмаки, неоплаченные счета и безвкусные подарки; ведущую балерину, которая стареет и хиреет, и лысеющего импресарио, который остается ужасно, отталкивающе изнеженным и моложавым». Влиятельный кинокритик Д. Эйджи отдал должное стремлению Хекта создать нешаблонный фильм, но подвергал сомнению его вкус. Критик писал: «Однако многое в фильме заслуживает похвалы. Я восхищаюсь игрой Чехова в роли симпатичного гермафродита и тем ощущением надежды, радости и свободы, которое фильм передает».

Комедийную роль еврейского отца семейства Соломона Леви Чехов сыграл в фильме «Ирландская роза Эбби» («Abie's Irish Rose», 1946) режиссера Эдварда Сазерленда по популярной комедии Энн Николс. С грубоватым юмором фильм рассказывал о любви еврейского парня и ирландской девушки и о вражде между их семьями. Чехов преображался в роли Соломона полностью — об этом он шутливо пишет Марку Алданову во время съемок: «Играю старого еврея и сейчас сижу во фраке и в ямаке — еврейская свадьба. Учусь петь «хусен кала мазелтоф» (желаем счастья жениху и невесте.— *Л. Б.*) [...] Когда после работы возвращаюсь домой, то продолжаю говорить с моей женой «по-еврейски» — она никак не может привыкнуть, а я не могу отвыкнуть» (*1 мая 1946 года*).

Первая половина кинокарьеры Чехова прошла внешне небезуспешно: в течение четырех лет он сыграл в шести фильмах и приобрел имя в Голливуде. Об этом свидетельствует также приглашение известного режиссера Льюиса Майлстоуна играть роль Хааке в фильме «Триумфальная арка» по Ремарку. По болезни Чехов должен был отказаться от роли. В 1948 году благодаря хорошо оплачиваемой киноработе Чехов смог переехать в свой дом в Беверли Хиллз. В самом изысканном районе Голливуда, обиталище «звезд», Чехов мог начать давать частные уроки и завязать знакомства — насколько ему позволяло здоровье. Он тяжело заболел в 1946 году, а затем в 1948-м. Но вернулся на экран и к преподавательской работе. После болезни Чехов снялся в романтическом фильме «Техас, Бруклин и небеса» («Texas, Brooklyn and Heaven», 1948) режиссера У. Кестла в характерной роли старого бродяги Габуляна.

Когда после войны в Европу начали ездить киноработники и друзья Чехова — Тамиров, Майлстоун, Добужинский и многие другие,— их примеру он не последовал. Помешало слабое здоровье и безденежье. В начале холодной войны появился и знакомый Чехову страх политических переворотов. Об этом Чехов пишет Марку Алданову, который собирался за границу в 1948 году: «Как Вы не боитесь ехать в Европу? Ведь там не только через месяц, а в каждый момент может произойти страшное! Но дай Бог, чтобы все было благополучно. [...] А меня и не тянет в Европу — очень уж страшно увидеть разрушения» (*19 июля 1948 года*).

Кризис кинопромышленности конца сороковых годов и травля кинематографистов

левой ориентации в годы холодной войны ударили по всему Голливуду. Чехов писал Алданову: «В фильмовой индустрии сейчас ужасный застой. Что-то происходит в высших сферах, какие-то фильмово-политические осложнения, и по Голливуду ходит множество безработных актеров. Никто не знает, когда опять будут снимать» (*28 июня 1948 года*).

Длительный перерыв в киноработе Чехов объяснял и слухами о своей болезни, из-за которых ему не предлагали ролей. К началу пятидесятых годов положение Чехова настолько ухудшилось, что он обратился в нью-йоркский Фонд Гугенхейма, который выдавал стипендии ученым и артистам. Рекомендации послали Добужинский и Алданов, которому Чехов писал 30 января 1951 года: «За Ваш отзыв в Фонд Гугенхейма — несказанно Вам благодарен! Болезнь моя, от которой я почти совсем оправился, произвела в Голливуде убийственное для меня впечатление: все студии уверены, что я все еще тяжело болен, и меня вот уже почти два года как никуда не приглашают в качестве актера. Разубедить никого невозможно, и даже агент мой бессилен. Это — судьба. Живу грошовыми уроками, и чем это кончится — даже и представить себе не могу».

Из письма Чехова Добужинскому 6 апреля 1951 года: «У нас пока что по-прежнему. Работы в фильме нет, да оно, пожалуй, и лучше — не выдержал бы я этой работы теперь: прежде в студиях теряли время непростительно, тянули, а иногда днями просто ничего не делали; теперь же — гонят, мучают актеров, не дают отдохнуть ни минуты, и даже молодые, здоровые и сильные коллеги мои возвращаются после дневной работы разбитыми и больными людьми. Где же мне выдержать такую гонку! Финансово это плохо для меня, конечно, но против судьбы не пойдешь».

Чехов продолжил работу в кино в начале пятидесятых годов, и зрители увидели его в ролях благородных европейских интеллектуалов. Когда он снялся в роли доктора Фрамма в фильме «Приглашение» («Invitation», 1952), будто замкнулся некий круг. Эту несколько искусственно-эмоциональную историю об умирающей от болезни сердца девушке и о спасающей силе любви создал режиссер Готтфрид Рейнхардт, сын великого режиссера. У Макса Рейнхардта в Берлине Чехов начал свою театральную карьеру в Европе, а у его сына он заканчивал свою работу в голливудском кино.

Последовала еще одна роль — доктора Кондорфа в «Празднике для грешников» («Holiday for Sinners», 1952) режиссера Джералда Майера. Фоном для этой несколько мрачной кинодрамы был фольклорный праздник в Нью-Орлеане. Последним фильмом с участием Чехова стала музыкальная «Рапсодия» («Rhapsody», 1954) Чарлза Видора (фильм был показан в Советском Союзе). Грустно думать о том, что только в роли профессора Шумана в эпизодах «Рапсодии», снятых в голливудской студии, Чехов смог «вернуться» в свою любимую Европу.

По оценкам специалистов из десяти фильмов, в которых снимался Чехов, один был высокого качества («Зачарованный»), три — хорошие, пять — посредственные и только один — плохой («Ирландская роза Эбби»). Зрители, видевшие Чехова на сцене, были разочарованы его киноролями. Посмотрев «Песню о России» и «Рапсодию», биограф Чехова В. А. Громов писал в книге «Михаил Чехов», что в них «нет даже слабого отблеска того редкостного дарования, которое сверкало множеством граней в сценических созданиях Чехова». Однако он цитирует американских критиков и режиссеров о роли Брулова в «Зачарованном», которые довольно верно определили две главнейшие черты его актерского таланта: феноменальную способность перевоплощения и реалистичность создаваемых им образов.

Остается только сожалеть, что крупных ролей Чехову не досталось и его постигла та же участь, что и многих известных актеров-эмигрантов в Голливуде: роли не соответствовали ни возможностям, ни громкой репутации этих талантов. Их здесь сначала покупали, а потом от них откупались. «Интеллектуалам оставалось одно — взять деньги и убежать»,— пишет Дж. Р. Тейлор. Этому правилу подчинялся и Михаил Чехов, находя внутреннее удовлетворение в театральной педагогике и в литературной работе.

Хельсинки

Д. Бернштейн

Кино и архитектура

Архитектуроведческая интерпретация «Сталкера»

Предлагаемый текст — опыт аналитического описания фильма А. Тарковского «Сталкер» в свете актуальной в 1970—1980-е годы архитектурной проблематики.

Пожалуй, есть все основания для отождествления «Зоны» с главным действующим лицом киноповествования. Однако каким странным кажется это лицо. Оно одновременно и знакомо, и неузнаваемо, и прекрасно, и безобразно, притягательно, и отталкивающе. Почему же это возможно? Потому, надо полагать, что герой представляется автором и воспринимается зрителем и извне, и изнутри одновременно. В свою очередь для того, чтобы понять, почему и как задается подобная одновременность, следует, по-видимому, выяснить, с каким реальным содержанием соотнесено, а нам надлежит соотносить предлагаемое кинематографическое выражение, иначе — узнать имя героя. Впрочем, это несложно, поскольку правильное решение подсказывает, кажется, сам автор. Цветом, раскадровкой, монтажом и прочими средствами кино он дает узнать имя своего героя. А имя его — Природа.

Попутно полезно отметить характерность подобного «портрета» для художественного сознания XX столетия. Причем это касается не только творящего, но и воспринимающего сознания. Одним из образцов первого как раз и представляется «Сталкер». Примером второго может послужить, в частности, смысловая моделировка Леонардовой «Джоконды» в нынешнем веке. А век сей, вводящий творчество Леонардо в свою систему культуры и называющий это «Введением в систему Леонардо да Винчи»[1], последовательно предлагает нам видеть в портрете молодой флорентийки изображение «Вечной Женственности»[2], образ самого художника[3] и, наконец, «панораму вселенной»[4] или, другими словами, портрет Природы.

Но как бы то ни было, для нас в данном случае важен не истинный смысл «Джоконды», который, пожалуй, неуловим и который каждая новая эпоха склонна определять в согласии со своими идеалами и заблуждениями; для нас важно то, как трансформирует художественное сознание в угоду своим новейшим устремлениям продукт иной культуры и иных переживаний, отчего современная проблематика приобретает особенную выпуклость. Вероятно, именно это и показывает нам в нашем положении «Мона Лиза» Леонардо да Винчи.

Вообще следует сразу же указать на то, что одновременность экспозиции «внешнего» и «внутреннего» представляется центральным и наиболее существенным моментом, определяющим пространственно-смысловым принципом предлагаемой нам кинематографической конструкции. Отвлекаясь от всех прочих аспектов, возможных при рассмотрении «Сталкера», мы остановимся исключительно на разборе того, как сделана и как работает эта конструкция, к которой вполне приложимо определение «архитектурная». Причина уместности и целесообразности подобного определения должна проясниться последующими рассуждениями.

Первое, что мы замечаем в предлагаемом нам изображении,— это интерьерность Природы, попытка ее представления в качестве «внутреннего». «Зона» оцеплена войсками, опоясана колючей проволокой, окружена какими-то строениями. Короче, характер интерпретации Природы детерминирован и явлен кинематографической версией ее имени — «Зона».

Надо сказать, что образ этот нам незнаком. Он очень точно, несмотря на известную условность, воссоздает сложившуюся в XX столетии архитектурно-градостроительную и, шире, экологическую ситуацию. Наиболее острой характеристикой такой ситуации как раз и оказывается изображение Природы в виде некоего вкрапления в ту урбанистическую целостность, которою уже почти сделалась наша планета, вместо того, чтобы быть по-прежнему окутывающей Землю зеленой беспредельностью с проплешинами зданий и поселений. Таков, по-видимому, реальный импульс определения Природы как «Зоны», то есть «внешнего» через «внутреннее».

---

[1] Валери П. Об искусстве. М., 1976.

[2] Патер В. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М., 1912.

[3] Пеладон Ж. Эпилог — «Флорентийские чтения. Леонардо да Винчи». (Сб.) М., 1914.

[4] Баткин Л. Зрелище мира у Джаноццо Мацетти.— «Театральное пространство». (Сб.) М., 1979.

Указанная точка зрения, позволяющая увидеть «внешнее» как «внутреннее», не абсолютна. Это значит, что и «внутреннее» выражено через «внешнее». Как это сделано в фильме и каков смысл этой сделанности?

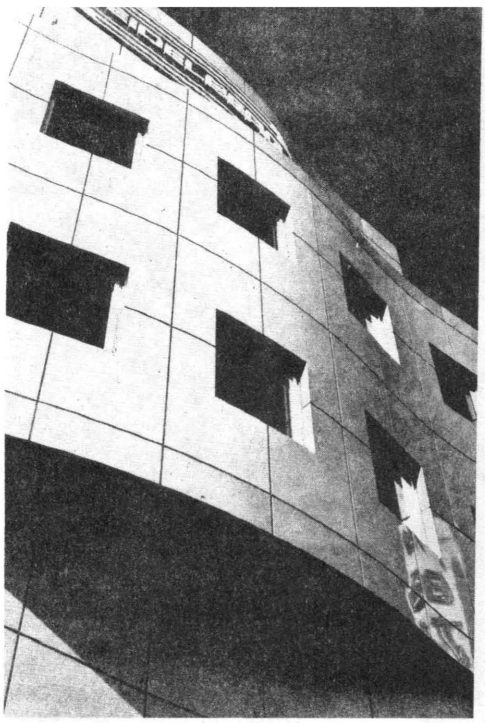
В «Зону» проникают и по ней скитаются три человека. Таково построение фабулы. Сюжетная же основа, то есть собственно смысловая конструкция повествования, такова, что обстоятельство пребывания в «Зоне» персонажей как раз и позволяет говорить прежде всего о пространственной относительности как принципе чудотворений «Зоны».

В самом деле, при туманности целей проникновения в «Зону» трех персонажей архитектуру их поведения, способ пространственного бытия следовало бы квалифицировать как странные, если не вовсе абсурдные. Это — хождение по никому не ведомому маршруту «на поводу» у трассирующей «Ариадновой нити», хождение, возвращающее героев к исходной точке и, наконец, приводящее к некоей «комнате счастья» — пространству в пространстве и символу символа, чему-то, что составляет и пространственный, и смысловой центр «Зоны», так что «комната счастья» предстает перед нами и центром «Зоны», и ее периферией одновременно. Таким образом, «Зона» воспринимается нами и некоей архитектурно-пространственной реальностью, и смысловым конструктом. «Зона» как некая целостность неуловимостью своего перехода от смыслового к пространственному — и в этом аспекте от «внешнего» к «внутреннему» — устраивается автором по принципу «ленты Мёбиуса». Отсюда пространственное выворачивание наизнанку с его непостижимостью трехмерных существований персонажей; к этому же следует отнести и семантическую дискретность возникающих диалоговых ситуаций.

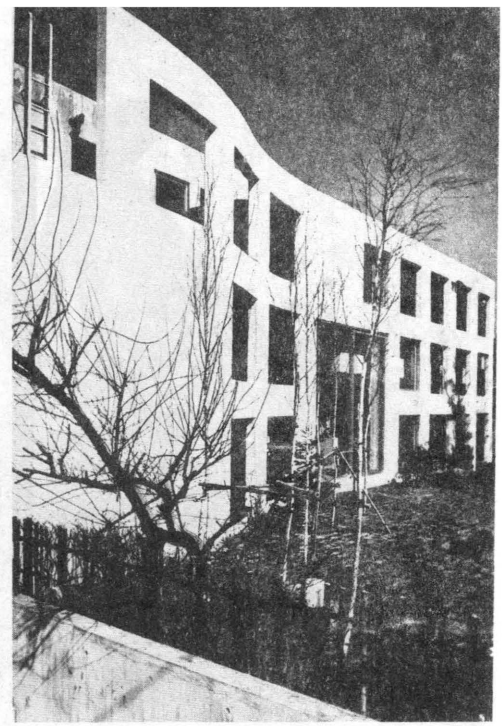
Весьма существенным представляется в данном смысле поразительное сходство описанной пространственно-смысловой процедуры, творимой «Зоной», с активно протекающими в «постсовременной архитектуре» процессами. В афористической форме первое впечатление от этих процессов, точнее, их результатов может быть охарактеризовано так же, то есть как выворачивание наизнанку здания, города, мыслимого сверхзданием, и вообще всей архитектурно-градостроительной среды и, шире, среды человеческого обитания — «второй природы». Однако следует признать, что подобное выворачивание касается все же в первую очередь пространственной и восприятивно-смысловой сторон архитектурного бытия сооружения.

Итак, в пространственно-смысловом отношении «Зона» предстает перед нами некоей относительностью, в которой оппозиция «внешне-

Здание компании «ПМТ». Фрагмент фасада. Нагойя, Япония. 1978. Арх. Т. Ито



Здание с «отделяющимся фасадом». Общий вид. Токио, Япония. 1980. Арх. М. Курокава



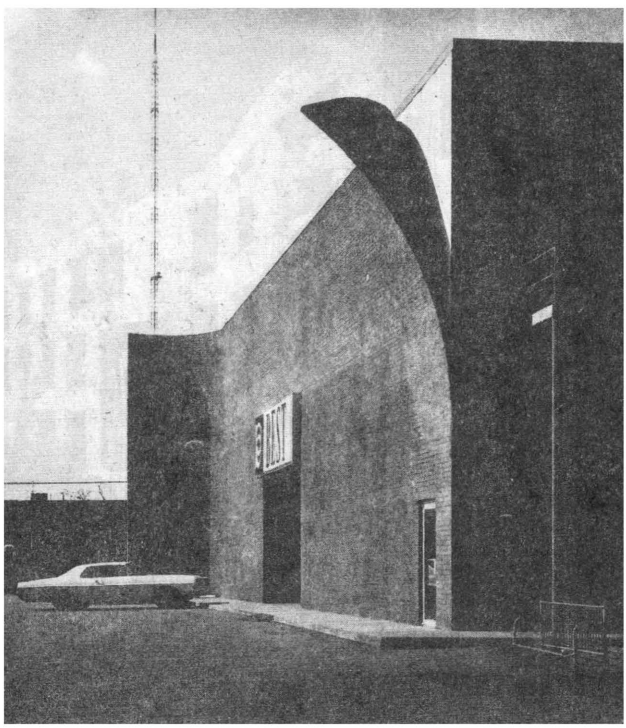
го» и «внутреннего» беспрерывно и неуловимо сменяется. Природа поворачивается к нам то своей растительно-животной, внечеловеческой стороной — стороной «внешней», то демонстрирует свой «интерьер», представляясь частью среды человеческого обитания. Последнее реализуется через руины, ржавеющую военную технику — апокалиптический образ торжества человеческой мысли, наконец, через прах возлюбленной пары, некогда утешившейся объятьями возле «комнаты счастья» — символ бесконечной обновляющей эфемерности Природы, задаваемый посредством обращения «внутреннего» во «внешнее», через буквальное выворачивание наизнанку.

Но какой смысл этих странных персонажей, помещаемых автором в «Зону»; каково их место в пространственной структуре «Зоны» и какова их роль в семантической игре «внешнего» и «внутреннего»?

Прежде всего обращает на себя внимание императивность формы соучастия Сталкера, Ученого и Писателя. В самом деле, с одной стороны их слитность и обращенность как бы в один Субъект очевидна: они могут двигаться только «след в след», они почти не имеют возможности для отдыха, который мог бы им позволить выключиться из вынужденного симбиоза, вырваться хотя бы в грезах из «Зоны» с ее сводящей с ума относительностью, они подчинены одной цели, единой воле и так далее. Но, с другой стороны, не менее очевидным оказывается противодействие со стороны составляющих Субъекта, которые используют малейшую возможность для обретения своей былой автономии. Писатель пытается двигаться самостоятельно. Исчезновение Ученого воспринимается членами экспедиции индифферентно. Наконец, заключительная сцена, разыгрывающаяся на пороге «комнаты счастья», обнаруживает полную несовместимость персонажей. Налицо конфликт, но между чем и чем?

Поскольку персонажи представляются неким Субъектом, а этот последний олицетворяет собой человеческую ипостась Природы, или, в нашей терминологии, «внутреннее», постольку у нас есть все основания полагать, что и «внутреннее» в фильме подчиняется все тому же принципу пространственно-смысловой относительности. Иначе говоря, Сталкер, Ученый и Писатель суть пластические воплощения процесса выворачивания, но протекающего в иных координатах, а именно социокультурной и моральной. Неявно это обстоятельство явлено именами персонажей, а открыто — их монологами и диалогами. Не касаясь прямой формы, весьма сложной и запутанной, заслуживающей специальных размышлений, остановимся на возможных номинативных содержаниях, которые укладывались бы в контекст рассматриваемого явления.

Как было отмечено, наш Субъект образуют Писатель, Ученый и Сталкер. В них и через них должен быть явлен весь космос повествования. И значит, в своей организации они должны быть непременно подчинены тому принципу пространственно-смысловой относительности, который отчетливо и полно развернут пе-



Здание торгового центра торговой фирмы «Бест». Главный фасад. Ричмонд, штат Вирджиния, США. 1972. Арх. группа «Сайт»: А. Скай, Э. Соуса, М. Стоун, Дж. Вайнс.

ред нами в фильме в качестве формообразующего начала.

Писатель — в той трактовке, которая закреплена историко-культурной традицией и прежде всего литературной практикой XX столетия,— представляется в фильме, так сказать, антропоморфно обозначенным «внутренним». Сверх того, он задан как «внутреннее внутреннего» в силу того, что имеет своей целью проникновение во «внутренний мир» человека и изображение этого мира (то есть его «овнешнение», следовало бы добавить, если бы мы не боялись сообщить чрезмерную относительность своим построениям, что, впрочем, было бы совершенно в характере рассматриваемой вещи), при том, что сам человек упомянутой традицией утверждается «внутренним» по отношению к Природе. К тому же и Природа решена в фильме как «внутреннее» — через «Зону». Поэтому Писатель может восприниматься полным воплощением «внутреннего» и оказывается во главе маленького отряда, словно осеняя «интерьерностью» своей сущности передвижения Ученого и Сталкера, отчего, быть может, вся кампания и завершается благополучно у порога «комнаты счастья». По-видимому, тот же мотив — мотив «интерьерности» Писателя — лежит в основе всего происходящего с ним в «Зоне».

Та традиция, которая вновь фиксируется именем, а также способы сюжетного функционирования позволяют нам отождествить Ученого с «внешним». Впрочем, и здесь мы вновь могли бы указать на относительность подобной характеристики, если бы не стремление избегнуть чрезмерной относительности в собственных рассуждениях, хотя на это, повторяю, нас подталкивает самый фильм. Так, Ученый, не изменяя своей главной роли маркирования «внешнего», одновременно обнаруживает склонность к «оборачиванию», что в фильме дано буквально: Ученый приходит в «Зону» с бомбой, намереваясь устроить взрыв «комнаты счастья», то есть оборотить «внешнее»[5].

Весьма примечательным представляется и то, что Писатель и Ученый даны в фильме не простым соединением безразлично существующих в космосе повествования величин, но самоценными антагонистически соотнесенными порядками. На это указывает композиционно один из центральных моментов фильма — диалог Ученого и Писателя, разворачивающийся на привале.

Но тогда что же такое Сталкер? Что он такое в аспекте интересующих нас пространственно-смысловых построений?

По фильму Сталкер — проводящий в «Зону». Если наша догадка основательна и «Зону» следует понимать как природу (или в принятой в пределах данного текста терминологии — «внешнее»), то Сталкер должен быть выражением связи «внешнего» и «внутреннего», связи материально-конкретного и идеально-отвлеченного. Очевидность трагедийной моделировки этого образа прямо указывает на конфликтный характер рассматриваемой связи. Можно сказать, что Сталкер есть портрет той самой «вывернутости наизнанку», которая оказывается одной из центральных тем художественного творчества XX века, действуя в качестве принципа разрешения антиномии «внешнее — внутреннее», обнаруживает себя в генетически весьма далеко отстоящих друг от друга явлениях искусства.

Из приведенных рассуждений следует, что Писатель — «внутреннее», Ученый — «внешнее», Сталкер — «выворачивание наизнанку» как принцип разрешения конфликта между первым и вторым. Разумеется, все эти характеристики имеют сугубо смысловую природу. Однако не менее очевидна пространственно-пластическая воплощенность подобных семантических построений, за которыми скрыта вся смысловая стихия. И это стремление к пространственно-пластическому, а по сути своей — архитектурному освоению смысловой стихии оказывается одновременно и весьма существенным и крайне симптоматичным: существенным для понимания данной вещи и симптоматичным в связи с особенностями строения современной художественной культуры, к которой принадлежит и «Сталкер». Причем опыт соединения пространственного и смыслового в фильме непосредственно и напрямую соотнесен с триединым персонажем, чье сюжетное бытие, как мы видели, задано через полную пространственно-смысловую относительность, определено как игра «внешнего» и «внутреннего».

Еще раз вспомним о странности перемещения группы по «Зоне». Эта странность — в невозможности прямолинейного движения, с чем связаны и на что указывают многообразные сюжетные построения. Причем рисунок расхаживаний (а именно такая характеристика поведения персонажей в «Зоне» подсказывается нашим первым впечатлением) представляется затейливо загадочным. Но не менее замечательным кажется и то, что рисунок этот вставлен в столь же причудливую оправу. Действительно, оправа оказывается набранной из тоннелей, канализационных коллекторов, коридоров, бункеров — словом, из всего того, чей смысл пространственного существования задается изнутри необходимостью что-либо обнимать, обжимать, обволакивать, заключать в себя. К перечисленным элементам обрамления следует добавить руины неких заданий, которые представлены либо непосредственно, либо вызваны к жизни игрой нашего воображения. Однако справедливости ради следует заметить, что автор фильма одновременно и тонко, и настойчиво управляет таким воображением, побуждая его развиваться в согласии с сюжетом. В результате все архитектурные образы, образующие то, что было воспринято нами как обрамление, начинают усваиваться и остаются в нашей памяти последовательностью руин, в результате сливающихся в одно целое. Неутомимость, с какой автор воздвигает руины вокруг проникших в «Зону», указывает на неслучайность присутствия этого образа в фильме и настойчивое стремление к органичному его включению в общую смысловую конструкцию. Но почему автор добивается подобной включенности? Да потому,

[5] Нельзя ли усмотреть в этой установке режиссера намек на тему бомбы и ее разрешение в «Петербурге» А. Белого?

следует полагать, что руина есть символ полной пространственной относительности «внешнего» и «внутреннего», абсолютно архитектурное выражение исключительно смысловой ситуации. И это прежде всего. А во-вторых, и это касается смысловой стороны рассматриваемой вещи, подобная относительность есть уже выразительная прерогатива Природы.

Дело в том, что архитектурное сооружение со времен Римской империи существует в профессиональном и бытовом сознании как внеприродное, надприродное явление, черпая в своей противопоставленности Природе силы для жизни и самоутверждения[6]. В системе подобных воззрений смысл обращения архитектуры в руину, как и сама руина, отливается в форму символа, свидетельствуя тем самым о примирении материального и духовного, природного и человеческого, «внешнего» и «внутреннего», а также о их слиянии и установлении былой гармонии, некогда утраченного единства. Так, только в руине архитектура возвращается к Природе и в нее, становясь символом и самого возвращения, и необоримой и всепобеждающей силы Природы.

Кажется симптоматичным то, что подобная интерпретация архитектурной руины не входит в противоречие с ранее заявленной на этот предмет культурно-философской точкой зрения, согласно которой руина — соединение искусства и Природы[7].

[6] Подобная интерпретация была актуальна уже в самом начале современной архитектурной эпохи (см., например; Габричевский А. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре, т. 3, кн. 2—3. М., 1927, с. 30).

[7] Симмел Г. Руина.— «София», 1914, № 6, с. 42, 43.

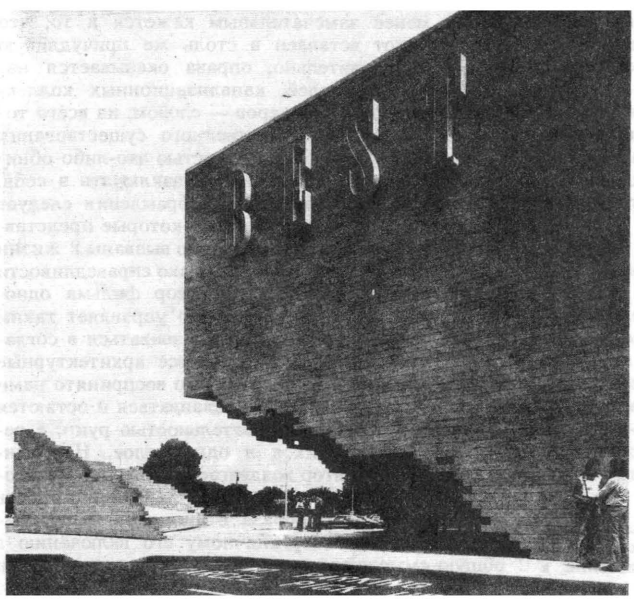
Имея в виду, что центром повествования в «Сталкере» оказывается «Зона», действительным содержанием последней полагая воссоздание Природы, о чем мы уже рассуждали,— включение архитектурной руины в пространственно-смысловую конструкцию фильма следует признать весьма существенной и точно реализованной процедурой.

Итак, рисунок «странных хождений» заключен в столь же причудливую раму — руину, которая в данном случае есть воплощение пространственной относительности, выражение неразличимости «внешнего» и «внутреннего». В соответствии с этим и ввиду занимающей нас проблематики весьма важно понять, какие архитектурно-типологические обстоятельства предполагают возникновение подобной пространственно-смысловой картины.

Таким обстоятельством может быть лишь лабиринт. Подчеркнутая исключительность имеет по крайней мере два основания.

Во-первых, собственно архитектурное, поскольку лабиринт, взятый с пространственной стороны, предполагает в качестве организующего принципа игру «внешнего» и «внутреннего», одновременно являясь и пластическим воплощением подобного принципа.

В этом отношении лабиринт, пожалуй, предвосхищает не только постройки 1970—80-х годов, выдержанные в духе парижского Центра искусств им. Ж. Помпиду (архитекторы Р. Пьяно и Р. Роджерс, 1972—1977 годы), но и самый метод современной художественной практики, ориентированный на эстетическую адаптацию пластической парадоксальности «ленты Мёбиуса». По крайней мере, таково новейшее восприятие лабиринта, что весьма определенно фиксирует историк архитектуры, живущий и работающий в XX столетии и почти отдающий себе отчет в степени вероятности



Здание торгового центра торговой фирмы «Бест». Сакраменто, штат Калифорния, США. 1977. Арх. группа «Сайт». Фрагмент главного входа с открытой дверью.

возникновения аберрации, переживая «мёбиусность» Кносского дворца[8].

Во-вторых, основание сугубо смысловое. Оно имеет в виду мифопоэтическую традицию истолкования в качестве лабиринта грандиозного дворцового комплекса близ Кносса на северном берегу Крита. Древнее сознание превратило это сооружение в обиталище чудовища с телом человека и головой быка, погрузив тем самым реальное архитектурное сооружение в стихию чистого смысла. Но как это все может быть соотнесено с тем, что мы наблюдаем в «Сталкере»?

Современная наука склонна усматривать в мифологической конструкции «лабиринт-Минотавр» отражение одного из древнейших культов, получившего особенное распространение на Крите и предписывавшего почитание быка в качестве символа божества[9]. В соответствии с этой точкой зрения, лабиринт может быть представлен архитектурным изображением быка. Однако тщетно было бы искать в подобном портрете знакомые черты характерной наружности этого животного. Нам их не пришлось бы обнаружить. Но что же в таком случае портретируется? Чрезвычайно заманчивым и, полагаю, продуктивным кажется восприятие лабиринта архитектурным воспроизведением внутренностей быка, пространственно-тектоническим портретом бычьего нутра. В самом деле, если древние для изображения мира создавали портрет печени жертвенного животного (а именно таково одно из значений этрусской бронзовой модели, обнаруженной в 1877 году в районе современной Пьяченцы), то почему бы нам не увидеть в «лабиринте», чьи стены покрывали бесчисленные изображения быка, портрет всего нутра священного животного, то есть тот же космос, но лишь модифицированный пластически?

Ввиду очевидной подчиненности сюжета «Сталкера» принципу пространственно-смыслового выворачивания, семантика кинолабиринта, соотнесенная с возможным мифопоэтическим содержанием кносского лабиринта — той европейской традицией, на которую, надо думать, и ориентирует зрителя автор фильма,— может уводить наше мышление в двух направлениях.

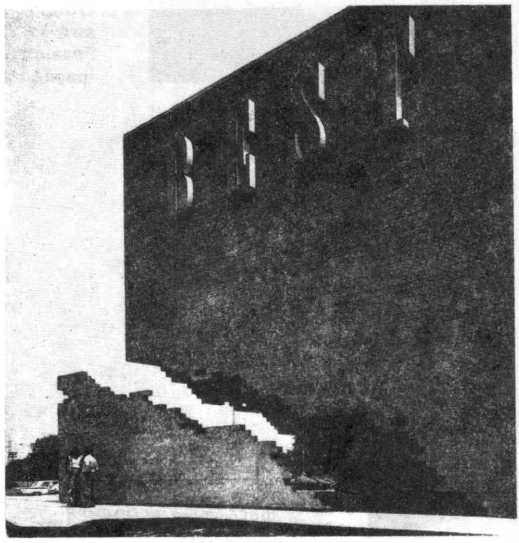
Первое связано с тем, что лабиринт, понятый как архитектурное воплощение быка, при том, что этот последний есть образ Природы, актуализирует тезис, с которого мы начали свои размышления над кинофильмом, а именно: в центре повествования — Природа, показываемая нам и рассматриваемая нами изнутри; то, что дано нам через наш опыт как «внешнее», представлено «внутренним» и через «внутреннее». Если оставаться в рамках предлагаемой мифопоэтической сюжетики, то подобный акт «интерьеризации» наряду с историко-культурной симптоматикой «оборачивания» (указывая еще и на иное) оказывается наделенным и более конкретным содержанием, не менее существенным для понимания определенных мотивов, присутствующих в фильме и занимающих, по-видимому, весьма важное место в его смысловой структуре.

Поскольку мы представили себе лабиринт изображением внутренностей быка, а мифопоэтическая традиция изображает лабиринт обиталищем сверхъестественного существа — Минотавра, постольку попадающий внутрь такого жилища оказывается в желудке некоего фантастического зверя. Однако согласно указанной традиции: «Тот, кто побывал в желудке у сверхъестественного су-

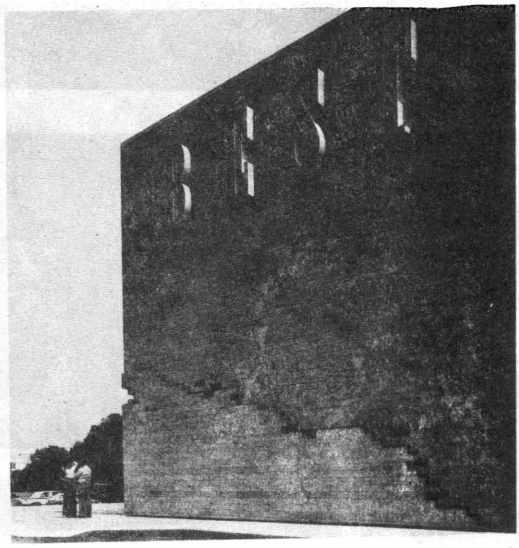
[8] См.: Брунов Н. Очерки по истории архитектуры, т. 1. М., 1937, с. 271—272.

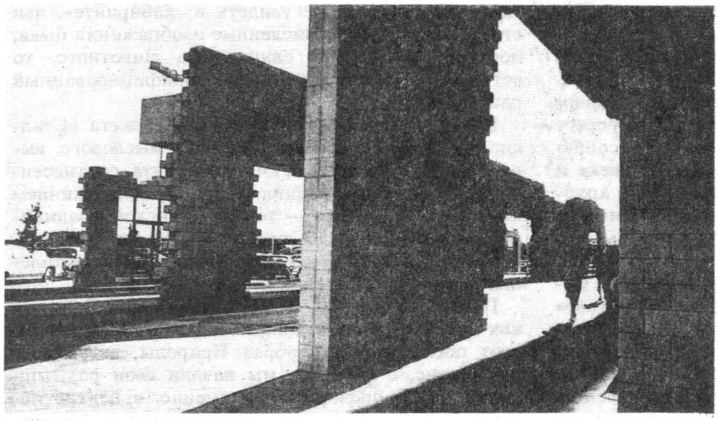
[9] См.: Бритова Н. Эгейское искусство.— В кн. «Всеобщая история искусств», т. 1. М., 1956, с. 137.

Фрагмент главного входа с открывающейся дверью.



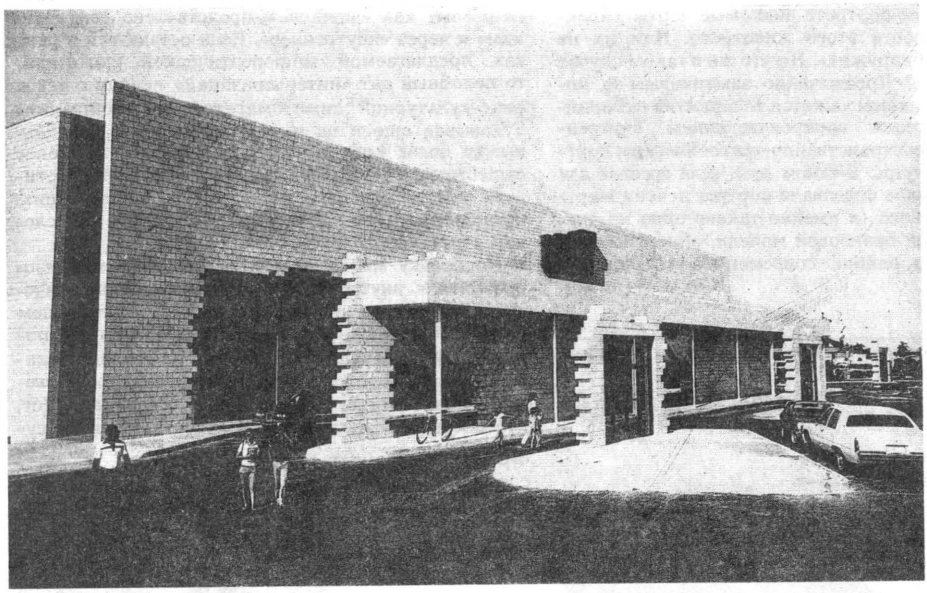
Фрагмент главного входа с закрытой дверью.



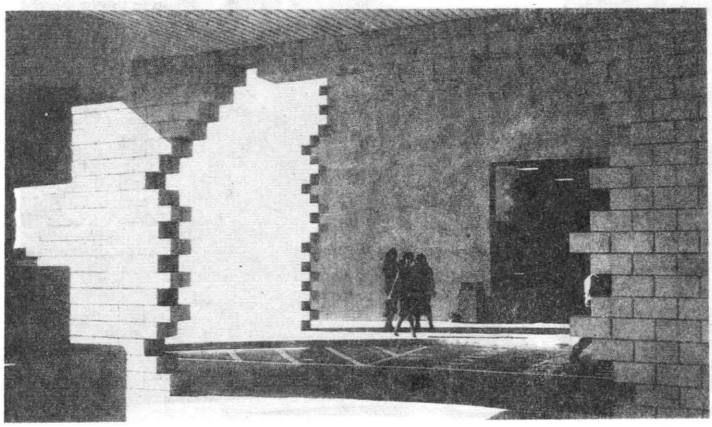


Здание торгового центра («Разрезанный на борозды») торговой фирмы «Бест». Майами, штат Флорида, США. 1979. Арх. группа «Сайт».

Фрагмент главного фасада — вид изнутри на «внешнюю», «среднюю» и «внутреннюю борозды».



Общий вид главного фасада



Фрагмент главного фасада — «средняя борозда».

щества, приобрел часть его силы»[10]. По сюжету фильма в качестве лабиринта нам дана «Зона» — Природа. В ее нутре оказывается то, что мы квалифицировали как «триединый субъект» и что своей трехчастностью выражает различный способ соотнесенности «внешнего» и «внутреннего», Природного и Человеческого, характером своей соотнесенности обусловливая конфликтность складывающейся ситуации. При этом трактовка образов Писателя, Ученого и Сталкера реализуется таким образом, что у нас не остается сомнений относительно той неполноценности, на которую обречены и которую не могут не ощущать и столь остро переживают Писатель, Ученый и Сталкер. Лишь возвращение к изначальному единству с Природой, лишь проникновение в ее лабиринты, только растворение в ее нутре способно принести ее силу, помочь сделаться как она и ею самой, преодолев и ущербность, и конфликтность, и обреченность, разрешив антиномию «внешнего» и «внутреннего». А до тех пор — ребенок с тютчевианской расщепленностью мироощущения, с обращенным внутрь себя, «метафизически ориентированным, трансцендентным взором.

Что же представляет собой второе направление, в котором начинает развиваться мышление, побуждаемое усвоением мифопоэтического содержания лабиринта? Для того чтобы понять это, повторим коротко наше предыдущее рассуждение.

«Зона» задана нам лабиринтом. Лабиринт воплощается в фильме посредством привлечения архитектурного материала. Обращение к последнему отсылает нас к весьма конкретной строительной культуре, на сегодня достаточно хорошо изученной,— критским дворцовым комплексам и, в частности, к кносскому ансамблю, непосредственно с которым и связана легенда о Минотавре. Археологический материал, введенный в научный обиход в результате интенсивных раскопок на Крите, позволил высказать предположение о смысле дворца-лабиринта, на что мы уже ранее обратили внимание и что попытались использовать, включив в настоящее построение. В результате в нашем представлении лабиринт возникает как пространственно-тектоническая ипостась богоподобного быка. При этом нам приходится созерцать соответствующую зооморфную оболочку не в ее внешнем или хотя бы наружном проявлении, но ее «внутреннее». Мало того, «внутреннее» дается нам не извне, но изнутри, как «внутреннее внутреннего», так что попавший в лабиринт, попросту говоря, оказывается в кишках быка, которые архитектурное сооружение в данном случае и воссоздает.

Пульсирующая материя лабиринта, где каждый следующий шаг повисает в неизвестности, а обратный путь не менее загадочен, оборачиваясь своей противоположностью, по существу с исключительной выразительностью и силой представляет архитектурную вариацию темы Судьбы, воплощение которой в данном случае обнаруживает характерную непроницаемую телесность и бесконечную пространственность. Эта тема была весьма актуальной для мифологизирующего сознания древних, а практика предсказывания будущего по внутренностям священного жертвенного животного имела достаточно широкое распространение. Кокон мифопоэтической темы Рока современное художественное сознание разворачивает в проблему Времени. Подобная преемственность и позволяет, не нанося ущерба культурно-исторической традиции и сообщая ей особенную существенность, интерпретировать, в частности, лабиринт как пространственное изображение Времени.

Хроносная версия лабиринта, через образ которого разрешается «Зона», заявляет о себе целым рядом сюжетных ходов и построений, среди которых сразу же и категорически обращают на себя наше внимание два момента. Первый свидетельствует о разработке темы Времени в аспекте пространственно-динамическом, второй — на мифопоэтическом уровне. Первый выражен невозможностью возврата в «Зоне» и безусловностью и постоянством поступательного движения, о чем сразу же предупреждает Сталкер своих попутчиков. Второй реализуется посредством актуализации «образа нити», которой вверяют свою судьбу герои фильма и которая затрагивает определенные мифопоэтические пласты нашего сознания. Восходя, очевидно, к общеизвестному сказанию о Тезее и лабиринте Миноса, «образ нити» ориентирует нас и на более поздние опыты развития этой темы.

Я в буре деяний, в житейских волнах,
В огне, в воде,
Всегда, везде,
В извечной смене
Смертей и рождений.
Я — океан,
И зыбь развитья,
И ткацкий стан
С волшебной нитью,
Где, времени кинув сквозную канву,
Живую одежду я тку божеству[11].

В переводе Н. А. Холодковского — последние две строки приводимой строфы: «Так на станках проходящих веков тку я живую одежду богов»[12]. Ср.: «Я видел плывущими по водам смерти старые одежды человечества и торопливо прял и ткал новые одежды. Я знал, что после купанья в водах смерти люд станет другим. Я был портной»[13]. Или: «Так шьет швейный станок судьбы, прокалывая иглой точки рождения закономерным узлом на полотне человеческого рода»[14].

Все это подводит нас естественным образом к осознанию непосредственной связи архитектурно-пространственных мотивов, как мы видели, весьма распространенных в «Сталкере», с чрезвычайно важной, если не центральной, для всей культуры XX столетия «проблемой времени»[15].

[10] Сегал Д. Мифологические изображения у индейцев северо-западного побережья Канады.— В сб.: «Ранние формы искусств », М., 1972, с. 337.

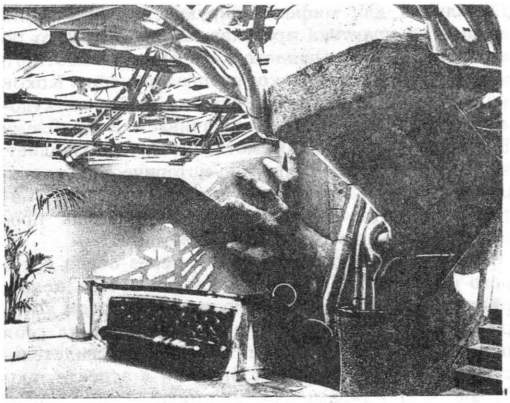
[11] Гете И. В. Собр. соч. в 10-ти т., т. 2. М., 1976, с. 25 (перевод Б. Пастернака).

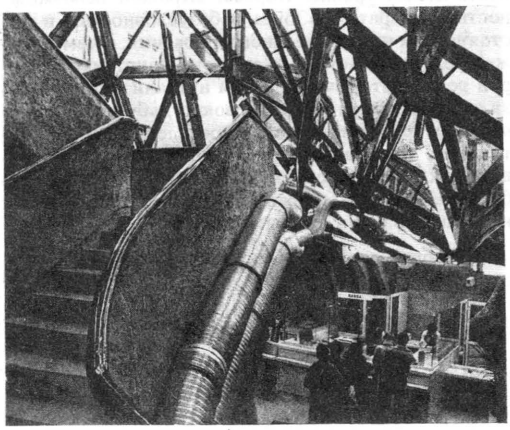
[12] Гете И. В. Фауст. М., 1936, с. 55.

[13] Хлебников В. Собр. произв., т. 4. Л., 1930, с. 71.

[14] Там же, т. 5. Л., 1933, с. 314.

[15] Одним из примеров архитектурно-пространственного выражения времени есть основания полагать «башню Татлина» — проект памятника III Интернационалу (1919—1920 годы).





Здание центрального банка.
Вена, Австрия. 1979.
Арх. Г. Доменик.

В данном случае для оценки степени достоверности наших построений и для осмысления еще одного узла пространственно-семантической структуры фильма существенной представляется позиция автора фильма по отношению к «проблеме времени». Позиция же эта такова, что А. Тарковский мыслит себя безусловно и необходимо включенным в названную проблематику: «Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях,— вот в чем заключается для меня главная цель кинематографа и киноискусства»[16]. При этом «суть авторской работы в кино» определяется им «как ваяние из времени»[17].

Сообразуясь с такой авторской установкой, уже нетрудно себе представить смысловую функцию воды, в которую почти буквально погружено все происходящее на экране. И эта функция, подобно многим другим в фильме, амбивалентна. С одной стороны и прежде всего, водой задается «фактическая форма» времени, поскольку, по А. Тарковскому, «факт дается в форме прямого непосредственного наблюдения над ним»[18]. И таким фактом безусловно и хрестоматийно не может не быть вода. С другой стороны, вода представляет собой крайне распространенный мифологический эквивалент материнского лона и через это обнаруживает связь с сюжетом очищения, столь актуальным в христианстве. Как известно, погрузиться в воду — это значит вернуться в хаос, во тьму материнского лона, чтобы заново возродиться[19]. Смысловая конструкция подобного рода, локализованная в рамках описываемой киновещи, непременно возвращает нас к лабиринту — модификации бычьего нутра, по-видимому, мифопоэтически восходящему к материнскому лону. Впрочем, как мы помним, и вода, и лабиринт в «Сталкере» даны интегрированно, а их расчленение и последующее соединение не более чем логическая процедура. То же следует заметить и по поводу лабиринта и «Зоны», «Зоны» и Природы. Так что у нас есть все основания помыслить «Зону» аллегорией Природы, взятой автором в одной из ее ипостасей, а именно в качестве «запечатленного времени». Запечатленность же достигается изображением двух освященных культурной традицией смысловых атрибутов Времени, или, в терминах А. Тарковского, Время отливается для нас в фильме в двух его фактических формах: архитектуре (в виде лабиринта руин) и воде.

Таковы архитектурные вариации на тему «Сталкера». Их возникновение сопряжено не только и, быть может, не столько с присутствием в фильме архитектурного материала (где его нет!), сколько с фиксированностью того явления, которое утверждает себя прежде всего формально через пространственно-смысловую относительность. А поскольку это обстоятельство является стержневым для всей художественной деятельности XX века, обнаруживаясь в многообразных результатах последней, постольку и нет ничего удивительного и невозможного в том, что абсолютно кинематографическая вещь рождает совершенно профессиональные архитектурные ассоциации. Тем более что в 1960—1970-е годы наибольший размах и разнообразие создаваемых форм в русле отмеченного явления демонстрирует зодчество, обставляющее наш каждодневный опыт. Все это, я полагаю, и делает позволительным и закономерным констатацию обращения факта профессии в факт культуры. Обращение же это как раз и предопределяет появление среди прочих и архитектурной вариации, в том числе и на тему кинофильма А. А. Тарковского «Сталкер».

Автор благодарит за советы и сведения Р. В. Дуганова, Г. С. Лебедеву, А. Г. Раппопорта

[16] «Искусство кино», 1967, № 4, с. 70.
[17] Там же.
[18] Там же, с. 72.
[19] См.: Аверинцев С. Примечания к статье К. Г. Юнга.— В сб.: «Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX в.». М., 1973, с. 211—212.

Хакан Лёвгрен

Леонардо да Винчи и «Жертвоприношение»

О роли «Поклонения волхвов» в последнем фильме Андрея Тарковского

> Я снова в отеле «Леонардо да Винчи», в номере 511. Утром уезжаю из Баньо-Виньони во Флоренцию. Во Флоренцию, в Уффици («Поклонение волхвов»)...
> *А. Тарковский, 21 августа 1979. Рим*

«Жертвоприношение» Андрей Тарковский считал своим самым главным фильмом. До декабря 1985 года, когда он узнал, что болен, а фильм уже находился на заключительном этапе монтажа, ему, наверное, даже в голову не приходило, что эта картина станет для него последней. Я говорю об этом потому, что в связи с его болезнью «Жертвоприношение» рассматривают как автобиографический фильм,— утверждение, не имеющее под собой никаких оснований. Иногда картину считают пророческой, предсказавшей, например, некоторые политические события в Швеции. С этим можно согласиться, если принять, что совпадение места съемок и убийства, совершенного предположительно по политическим мотивам, уже нечто большее, чем просто совпадение. Некоторые аспекты жизни автора, конечно же, отразились в «Жертвоприношении», равно как и во многих других фильмах Тарковского. Предсказание и предчувствие, провидческие виде́ния и сны — все, что можно было бы определить как вариант предвидения, играют огромную роль в картине. По моему мнению, многое в этой структуре порождено незаконченным полотном Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов».

Картина, лишь однажды упоминавшаяся в первоначальном сценарии, стала ключевым образом фильма, средством создания и поддержания драматического напряжения, средством введения различных тем и символов.

С точки зрения жанра, «Жертвоприношение» можно назвать «апокалиптическими страстями», или же, если следовать определению самого Тарковского, данному им в своих дневниках, современным житием святого, или же «сказочной пьесой». Но самое поразительное в структуре фильма — это намеренное допущение сосуществования разных уровней реальности, допущение различного толкования происходящих событий. Три степени цветового насыщения кадра дают ключ к пониманию того, какую и чью реальность мы видим на экране. Полная цветовая насыщенность приблизительно соответствует уровню, я бы сказал, «настоящего времени», черно-белый или фуксиновый спектр соотносится со снами Александра или подсознательными видениями, а «приглушенные» тона вводят в мир неопределенной реальности с мифическими, оккультными и религиозными обертонами. Естественно, соответствия эти не абсолютны, в фильме они накладываются друг на друга.

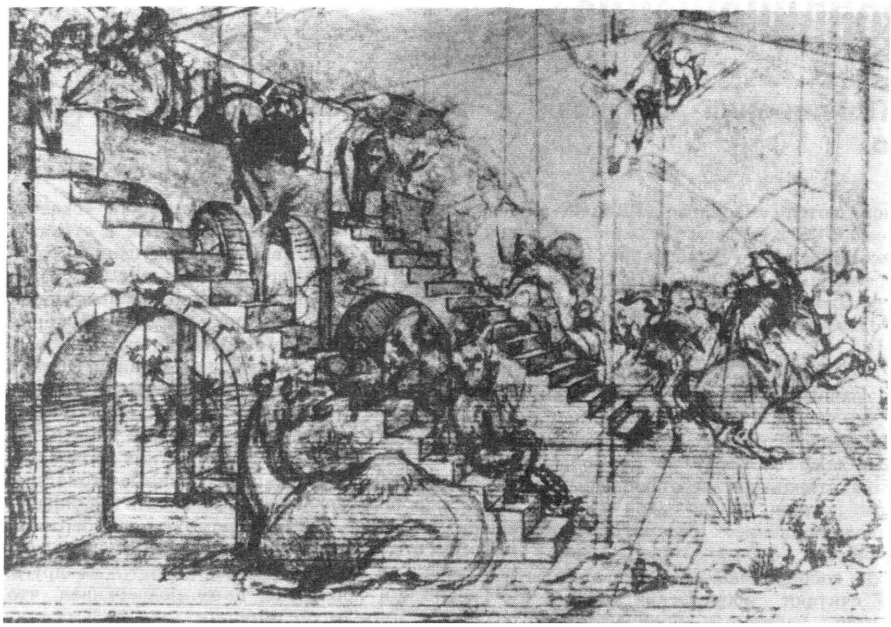
Тарковский признавал, даже подчеркивал, что различные зрительские интерпретации фильма одинаково правомерны. В то же время в большом комментарии к «Жертвоприношению» он предложил свою точку зрения и вполне исчерпывающие объяснения[1]. Я не стану повторять здесь идеи, высказанные Тарковским, а обращусь к темам и ассоциациям, которые возникают в фильме благодаря кадрам, запечатлевшим «Поклонение волхвов». Надеюсь, мне удастся показать, что незаконченное творение Леонардо — своего рода ключ к пониманию тематики и структуры всего фильма.

Но прежде несколько слов о названии — «Жертвоприношение». В недавно изданном русско-английском словаре значение слова «жертвоприношение» объясняется как «жертва», «сжигаемое подношение», что вполне подходит для определения самого важного и зрелищного деяния главного героя. Александр клянется пожертвовать всем, что ему дорого, отринуть все, что связывает его с прошлой жизнью. Когда

[1] См. брошюру: «Режиссер Андрей Тарковский». Шведский Киноинститут, Стокгольм, 1988.

процесс отречения от самого себя достигает кульминации, он поджигает дом, которым очень дорожил, теряет способность говорить и таким образом уничтожает если не самого себя, то по крайней мере свое общественное лицо. В начале фильма Александр находится на грани глубокого душевного кризиса, но сам осознает это, видимо, лишь частично. На его задумчивость, раздражительность обращает внимание эксцентричный почтальон Отто, длинные монологи Александра вызывают беспокойство его близкого друга, врача Виктора. Отто пытается заставить его изменить свое поведение, а Виктор, подавляемый своими собственными проблемами, остается пассивным и покорным. От насыщенной жизни знаменитого актера Александр бежал, став лектором и критиком. Кажется, что живет он сейчас лишь ради своего сына, маленького человека. Но ведь его как раз и беспокоит эта большая привязанность к сыну. К концу фильма отношения между многословным отцом и немым сыном могут породить ассоциации с первыми сценами «Зеркала», где показан мальчик-заика. И здесь и там речь восстанавливается, но, как ни парадоксально, в «Жертвоприношении» ценой немоты.

Как я уже говорил, метод, используемый в фильме для разграничения сфер действи-



тельности, основан в первую очередь на тонких цветовых различиях. Первый фактурно-цветовой разрыв в фильме происходит, когда Александр выходит из состояния шока после того, как случайно ударил сына: камера наклоняется, а потом мы видим место, на котором ему представилось апокалиптическое видение, только это место пустое. Структурно этот эпизод подобен тому, в котором происходит второй разрыв, когда разговор о профессиональном кризисе, в котором оказался Александр, о домашних неурядицах и необъяснимых явлениях завершается «ангельским» падением Отто. А потом шум проносящихся над домом на низкой высоте реактивных самолетов заставляет прислугу, семью, гостей — всех, кроме Отто, заметаться между окнами в гостиной, как перепуганных овец. Все гремит и дрожит, будто дом сотрясается от землетрясения. Большая стеклянная кружка с молоком, стоявшая в буфете за стеклянными дверцами, опрокидывается и разбивается об пол. По половицам растекается молоко. А потом камера скользит вниз вслед за Александром, который медленно опускает голову, пока на экране не возникает изображение в приглушенных тонах макета дома на фоне самого дома. Эти два разрыва указывают на переход в новые сферы действительности, которые формально отграничены от первоначального уровня фуксидными тонами в первом случае и меньшей цветовой насыщенностью во втором. Первый переход предвещает надвигающийся Апокалипсис. Второй указывает возможный путь спасения от приближающегося конца света ценой «жертвенного барашка» — дорогого Александру дома.

Картина

Уже самый первый кадр «Жертвоприношения» — это деталь «Поклонения волхвов» Леонардо. Перед нами рука младенца Иисуса, протянутая за подношением, которое преподносит старейший из мудрецов Мельхиор. Камера вертикально движется вдоль полотна, в поле ее зрения сначала попадает ребенок, лица и фигуры возбужденных людей вокруг него, потом — занимающее важное место в композиции дерево, далее она поднимается от корней до кроны, одновременно охватывая всадника верхом на вставшей на дыбы лошади. Камера задерживается на кроне дерева, а потом мы видим Александра, который сажает сухое дерево рядом с песчаным берегом.

Легенду о трех волхвах и особенно фигуру Мельхиора можно привести как примеры, так сказать, тематических индикаторов в фильме — сюжетное движение, символические действия и предметы. Мудрецы — это персидские священники и маги, следовательно, носители языческих и гностических традиций. Они прибыли преподнести дары и поклониться новому царю, спасителю мира, чье пришествие было предсказано их астрологическими расчетами. Дар Мельхиора — золото, которое символизирует царственность младенца Иисуса и разумность мира. Соотношение между золотом и миром представляется интересным в связи с оккультными и алхимическими аспектами символического дерева в фильме. Но об этом позднее.

Этот первый план Мельхиора и младенца Иисуса, вводящий темы дара и приношения, предвосхищает все остальные сцены явного и скрытого приношения, одновременно контрастируя с ними. На день рождения Александру дарят книгу по иконописи, искусству, когда-то процветавшему, а теперь пришедшему в упадок. Он сравнивает иконопись с молитвой, замечая, что и это искусство забыто современным человеком. Отто делает не менее «устаревший» подарок: подлинную карту Европы конца XVI века, которую теперь невозможно ни как следует прочитать, ни применить к современному миру. Подарок Отто и Маленького человека — макет дома Александра — можно рассматривать как пророческое указание на то, чему суждено стать жертвой, которая в свою очередь является непременным условием того дара, который Александр преподнесет сыну в конце фильма — речь и вера в древо познания, вместе посаженное ими.

Прежде чем продолжить разговор о символическом значении дерева, я бы хотел сказать несколько слов о выразительных жестах и мимике людей, окружающих Марию и младенца Иисуса, о том, как они связаны с некоторыми персонажами фильма и о роли фона в картине Леонардо (апокалиптическая архитектура).

Выразительные жесты

Первая панорама картины на крупном плане не дает возможности увидеть всех окружающих младенца людей. В части, оставшейся за кадром, оказалось несколько человек, о которых трудно точно сказать, кто они, возможно, некоторые из них — ангелы. Происходящее у них на глазах событие привело их в состояние очень сильного, почти истерического эмоционального напряжения. Черты их выражают удивление, даже ужас, иногда с оттенком агрессии. На лицах лежит глубокая тень, отчего некоторые головы больше напоминают черепа. В фильме в момент роковой телепередачи перед нами группа столь же перепуганных людей, окруживших стол в гостиной. Джулия даже оперлась головой на руку, совсем как тот человек, который на картине стоит ближе всех к младенцу Иисусу. Этой сцене непосредственно предшествует сцена встречи Отто и Александра в кабинете последнего. Он замечает на стене копию «Поклонения»; нам показано не все полотно, а лишь динамичная группа вокруг Мадонны и младенца, причем рассмотреть мешают световые блики на стене. Отто картина кажется зловещей. Прежде чем он спустится с террасы, а на стекле от его дыхания останется маленькое запотевшее пятнышко, он скажет, что всегда боялся Леонардо. Александр пристально смотрит на картину, потом камера ненадолго отдаляется, давая возможность увидеть все полотно, а потом снова

приближается, останавливаясь на отраженном в стекле лице Александра.

Подтекст сочетания и наложения этих кадров становится вполне ясным, если вспомнить драматические события следующей сцены. Но, по-моему, эти элементы можно заметить еще раньше в картине Леонардо. У Отто, этого странноватого исследователя оккультных явлений, этого юродивого, божьего человека, поведению которого все больше подражает Александр, есть свой специфический набор жестов. Сначала он отказывается, когда Виктор предлагает ему закурить, потом задумчиво разводит руками, пытаясь припомнить, какой сейчас год (1392!?). Практически все эти движения рук и жесты можно найти в той небольшой группе фигур, которую нам показывают в начале фильма. Известно, что Леонардо был почти помешан на этих жестах, они присутствуют в большинстве его работ. Эрих Нойман считает, что указующие руки, столь часто встречающиеся на его полотнах, символизируют указание на тайны мистерий, «на тайны матриархальных мистерий, тайну бессмертия божества, блистательного сына Великой Матери, воскрешенного в смерти. Тайну всех ее божественных сыновей, приносивших и принимавших искупление...»[2] Когда на экране впервые возникает «поклонение», первый справа человек указывает пальцем вверх на листву дерева, лошадь и всадника.

Апокалиптический всадник и архитектура

Когда Александр просыпается на диване у себя в кабинете, снова горит свет, кадры снова сняты в полном цветовом спектре. Он спал под копией «Поклонения волхвов». Смысл этой сцены состоит в том, что, может быть, все происходившее ранее — затянувшийся и необычайно страшный ночной кошмар, возможно, навеянный угрожающим полотном Леонардо. Некоторые особенности апокалиптических снов и виде́ний Александра внешне подтверждают это впечатление. Всадник верхом на вставшей на дыбы лошади — одна из наиболее значительных деталей фона картины. Нелегко объяснить, что же происходит, но, по-видимому, это связано со схваткой между всадниками и пешими. Наше внимание к лошади и всаднику Тарковский привлекает таким способом, чтобы. возможно, вызвать ассоциации с библейским апокалиптическим всадником. Другая важная деталь фона — две лестницы в полуразрушенной сводчатой аркаде. Подсознательно Тарковский, видимо, помнил об этих лестницах, когда выбирал место для съемок сцены апокалиптического видения. Если представить, что камера расположена где-то над всадником, а объектив направлен в сторону лестниц, можно было бы восстановить апокалиптический сон Александра из фильма. Первый вариант виде́ния, когда толпы нет, оказался бы эскизом для следующего, разработанного в деталях сна, в котором людской поток спускается по лестнице, льется из-под темного свода и оказывается прямо перед камерой, где уже царят хаос и неразбериха, все толкаются и дерутся, как сражающиеся всадники на заднем плане «Поклонения» Леонардо. Эта архитектурная деталь картины не показана в фильме, но контуры сводов и неровных ступеней настолько врезаются в память, что любой, кому знакомо полотно Леонардо, наверное, узнает их в замечательном эпизоде апокалиптических видений. Перевернутый отзвук этих форм можно различить в очертаниях задней стенки большой печки в середине гостиной. Она несколько раз попадает в кадр, пока Отто прохаживается перед ней взад и вперед, рассказывая удивительную историю о двух фотографиях.

Дерево

Уместной метафорой для фильма, наверное, стало бы дерево, окруженное лабиринтом, символизирующим тяжкий извилистый путь в поисках веры. Для Тарковского дерево — символ веры[3], что сочетается с легендой о православном монахе, которую рассказывает Александр. Дерево на полотне Леонардо, возникающее в фильме непосредственно перед тем эпизодом, в котором Александр сажает сухое дерево, считается разновидностью древа жизни, характерного для дохристианской и раннехристианской символики. Если развивать эти умозаключения дальше, то можно сказать, что два дерева — зеленеющее и сухое — в «Жертвоприношении» отражают интересное противопоставление, свойственное христианскому искусству. Так, например, в «Странствиях души», написанных французским монахом XII века Гийомом де Дегильвиллем, находим любопытную иллюстрацию.

Во второй части книги рассказывается, как автору приснилось, что он умер, а душа его в сопровождении ангела совершает путешествие по аду, чистилищу и раю. В земном раю, расположенном в начале чистилища, душе его предстают два дерева: зеленеющее и засохшее. «...Ангел объясняет душе, что живое дерево символизирует таинственную яблоню из «Песни песней», а мертвое дерево — древо познания. Под деревом душа играет яблоком. Яблоко — это Христос, душа, забавляющаяся им,— знак пребывания вместе с богом. Яблоко — плод живого дерева. Это дерево выросло от яблока осени. Первоначально это было здоровое яблоко, но потом было запятнано изначальным грехом. Поэтому деревья, выросшие из его семян, одичали. Когда бог принял решение о наделении Христа плотью, ему пришлось привить дикое дерево. Мария играла роль прививки. В ее зеленых волосах растет Христово яблоко»[4].

[2] Нойман Э. Искусство и творческое подсознание. Принстон, 1971, с. 71—72.

[3] Там же.

[4] Göransson Anna Maria. Livsträdet och Geofroy Tory. Symbolister 1. Lund 1957, p. 76.

Кстати говоря, в этом образе, возникшем в период позднего средневековья, есть что-то от той непорочности, о которой говорит Александр, листая книгу о русских иконах. На последней иконе из этой книги, показанной в фильме, изображена Мария и младенец Иисус. В ней отразилась та же невинность и преданность ребенку, что и во «Владимирской Богоматери», о которой Тарковский, видимо, помнил, когда искал актрису на роль Марии в «Жертвоприношении» и подбирал для нее костюм[5].

Исследователь творчества Леонардо Мартин Кемп предлагает трактовку дерева на картине «Поклонение волхвов», в которой делает акцент не столько на крону, сколько на корни и на их связь с Марией и Христом. Он указывает также на возможное значение породы дерева на картине: «Если (дерево в «Поклонении».— *Х. Л.*) — дуб, возможно, это намек на легенду о том, что крест Христа был сделан из этого дерева, здесь может быть проведена и более общая параллель со знаменитым предсказанием Исайи, сделанным на Рождество и Крещение: «И произойдет отрасль (virga) от корня Иессеева, и ветвь произрастет от корня его» (Исайя II:I) «Radix sancta» («священный корень») — одна из многих метафор, которыми в середине века обозначалась Дева, и акцент на корнях над головой Христа говорит в пользу такой трактовки»[6].

Образ корней над головой Христа возвращает нас непосредственно к притче о дереве в фильме Тарковского. Сухое дерево, которое Александр и Маленький человек сажают в начале «Жертвоприношения», пока Александр рассказывает историю о Памве, вновь появляется лишь в самом конце фильма. Тогда мы видим, как Маленький человек волочит ведра воды к дереву, в то время как его отца увозит «скорая помощь». Наконец, на среднем плане показано, как он лежит на земле и голова его покоится между корнями дерева.

Хотя легенда о сухом дереве существует в контексте православного христианства, в интерпретации Тарковского в ней появляются черты, характерные для алхимии и оккультных наук. Посадка дерева нередко символизировала начало алхимической работы — operatio — процесс трансформации с целью создания (духовного) золота. Стадии этого процесса проиллюстрированы с помощью arbor philosophica. Часто давался 'обет молчания, работа сопровождалась напряженной молитвой, как об этом свидетельствует Liber Mutus — Безмолвная книга XVII века. У дерева, которое в заключительных сценах фильма как бы «растет» из головы Маленького человека, есть аналог в манускрипте XIV века «Miscellanea d'alchimia», где Ева изображена лежащей на земле, а волосы ее образуют корни и нижнюю часть дерева. Она символизирует marteficatio — женский аспект prima materia; виден на картине и череп на пьедестале, в свою очередь символизирующий мысль и интеллект[7]. Сочетание христианских и оккультных образов в фильме подчеркивает неоднозначность смерти и воскрешения в традиционном христианстве, придавая вере «материалистический» оттенок. Этот оттенок доминирует в процессе создания духовного ли, материального ли золота в алхимии, чем, возможно, и объясняется притягательная сила, которой обладает для художников ее доводящая до исступления символика. Так, дерево, по-видимому, символизирует и смерть, и воскрешение, начало и конец, циклический процесс, в каком-то смысле идентичный «Жертвоприношению», взятому как целое. Подобно тому как змей Уроборос, этот древний символ алхимии, кусает свой собственный хвост, фильм завершается тем же, с чего начался. Единственные слова, произнесенные Маленьким человеком в фильме, напоминают о той сцене, когда его отец сказал: «Сначала было Слово. Но ты нем, как рыба». В финальной сцене Маленький человек повторяет их под сухим деревом, добавив важный вопрос: «Сначала было Слово. Почему, папа?» На основании фильма в целом мы можем сделать вывод, что когда дерево труда и познания зацветет, Маленький человек поймет, что ответ на его вопрос — сама жизнь, символизируемая древом жизни, которое на картине Леонардо кажется растущим из головы Христа, чтобы приносить плоды на благо грядущих поколений.

Перевод с английского М. Теракопян

[5] См.: Тарковский А. Мартиролог. Франкфурт-на-Майне—Берлин. 1989, с. 298. Записи за 3 и 4 мая.

[6] Кемп Мартин. Леонардо да Винчи. Лондон. 1981, с. 77.

[7] См. Юнг К. Философия и алхимия. Принстон. 1968, с. 268.

Михаил Трофименков

Натюрморт

Все существующие фильмы похожи друг на друга. Все несуществующие не существуют по-разному. Даже бескамерная анимация нуждается в пленке, гарантирующей кровное родство с каким-нибудь «Терминатором». Несуществующие фильмы могут обойтись даже без пленки.

Классификация форм небытия не хуже любой другой классификации. Небытие — не пустота, не «ничто», а бесконечно многообразная мозаика, фрагменты которой спорят друг с другом о полноте собственного небытия. Классификация — страсть конца века. Романы пишут в форме словарей («Хазарский словарь» Милорда Павича), если охраняется нарративная неторопливость, то классификации предаются герои: библиотекари, алхимики, просто одержимые (например, «Парфюмер» Питера Зюскинда).

Бессмертный образец для любого классификатора — любимая Мишелем Фуко (он открывает ею «Слова и вещи») классификация животных, якобы найденная Борхесом в одной китайской энциклопедии. Животные делятся на: а) принадлежащих Императору; б) набальзамированных; в) прирученных; г) молочных свиней; д) сирен; е) сказочных; ж) отпущенных на свободу собак; з) включенных в данную классификацию; и) бегающих, как сумасшедшие; к) бесчисленных; л) нарисованных очень тонкой кисточкой из верблюжьей шерсти; м) всех прочих; н) только что разбивших кувшин; о) похожих издали на мух...

В свое время классифицировать небытие пыталась Сьюзен Зонтаг. Ее «эстетика молчания» распространялась от молчания метафорического (пустой холст, белые страницы авангардистского томика стихов, музыка тишины) до молчания буквального — самоубийства поэта. Однако молчание — только частная форма небытия, опирающаяся на уже созданное. Замолчать может только тот, кто говорил. В применении к кинематографу идеи Зонтаг вряд ли можно развивать. Если молчание поэта — жест (даже в одиночном заключении, без бумаг и карандаша, поэты сочиняют стихи), то молчание кинорежиссера — вовсе не обязательно осознанный акт. Ну не дают человеку снимать, и все тут.

Кроме того, идея молчания и смерти искусства парадоксальным образом давала пищу для множества произведений, агрессивно реальных. В поэзии декларации о молчании настолько громогласны, что на протяжении столетий нуждаются в музыкальном сопровождении: от миннизингера XII века Вальтера фон дер Фогельвейде («И мы бы распевали, но запоешь едва ли, когда тебя прервали, так лучше замолчим») до Константина Кинчева («Мое поколение молчит по углам, мое поколение не смеет петь»).

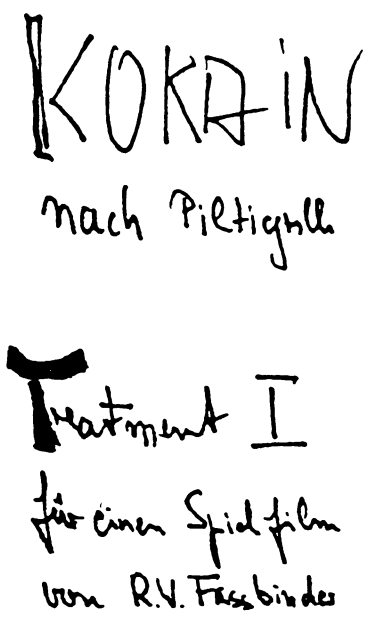
Смерть кино стала поводом для сотен километров отснятой пленки, для десятков первоклассных фильмов от «Презрения» Ж. Л. Годара до «Положения вещей» и «Молнии над водой» В. Вендерса, от «Последнего фильма» Д. Хоппера до «Тоски Вероники Фосс» Р. В. Фасбиндера. Посему оставим за пределами данной статьи фильмы, спекулирующие на приписываемой Луи Люмьеру фразе «синематограф — это изобретение без будущего», и попробуем составить научную классификацию форм небытия кинофильмов.

Представим систему координат с традиционными осями X и Y. По оси X отложим физическое существование фильма как отснятой кинопленки, а по оси Y — метафизическое бытие фильма как идеи. Левый нижний угол абсолютного бытия неинтересен. Это черная дыра, бесплодная и холодная, где пребывают фильмы, не только не реализованные, но даже не задуманные и не имеющие никаких шансов реализоваться. В той же мере не интересен правый верхний угол, занятый переполненными своим бытием фильмами, полностью реализовавшимися и доступными зрителям. Таким образом, в нашем распоряжении левый верхний угол (фильмы, лишенные материального воплощения, но обладающие метафизическим быти-

ем) и правый нижний (реально созданные фильмы, отмеченные печатью небытия). Как будет видно, интенсивность существования фильма для нашего сознания иногда обратно пропорциональна степени его материальной осязаемости.

1. Нереализованные фильмы

Все мыслимые формы господства, практиковавшиеся в XX веке, позаботились о по-



Титульный лист сценария фильма «Кокаин». Автограф Р. В. Фасбиндера

полнении этой группы фильмов. Охрана зрительской нравственности, политическая неблагонадежность режиссера, корыстное безразличие продюсеров и эстетическая цензура усердно кромсали заветные замыслы великих режиссеров. Пролилось столько режиссерской крови сердца и слез, что нереализованные замыслы порой превращаются в законченный миф и обретают особое, метафизическое бытие. «Американская трагедия» или погибший «Бежин луг» С. Эйзенштейна настолько же реальны для исследователя его творчества, как «Стачка» или «Октябрь». «Иисус Назарянин», «Мария Стюарт» и «Медея» Дрейера или 18-летняя эпопея с «Дон Кихотом» Орсона Уэллса зачтутся им перед лицом Господа Бога так же, как «Гражданин Кейн» или «Вампир». Анджей Мунк не завершил «Пассажирку», но то, что он успел сделать, фундаментальным образом повлияло, например, на Годара. Фасбиндер не успел скромно описать свой будущий фильм «Кокаин» как «Амаркорд», «Сало» и «Империю чувств» вместе взятые, как умер не без помощи вышеназванного препарата. «Гофманиана» А. Тарковского для меня реальнее «Ностальгии» или «Жертвоприношения». В конце концов, на полках Вавилонской библиотеки (Борхес) стоят не только автобиографии Архангелов и перевод каждой книги на все языки, но и трактат, который мог бы быть написан (но не был) Бэдой по мифологии саксов, а ненайденный (если только он существовал) трактат Аристотеля «О комическом» дал, по меньшей мере, повод Умберто Эко написать хороший роман.

Режиссер-мученик, не воплотивший свой шедевр, окружен уважением в истории киноискусства настолько, что загубленный замысел становится своего рода патентом на аристократизм, пропуском в пантеон или пригласительным билетом на коктейль для страдальцев. Каждому хочется примерить на себя терновый венок Штрогейма. Неосознанным кокетством проникнуты все рассказы Годара о страшных и невыносимых фильмах, которые ему никогда не позволят поставить. Юбилейный, 400-й, номер «Кайе дю синема» (1987) Вим Вендерс задумал как антологию «подводных фильмов», сорвавшихся проектов. «К счастью,— пишет Вендерс,— оказалось много режиссеров, у которых не было ни абортированных проектов, ни забытых в ящике сценариев». «К счастью»,— пишет Вендерс, а слышится легкое разочарование: «Как жаль...»

Нереализованные фильмы часто превращаются в неприкаянных призраков, которые бродят по Европе, вселяясь то в одного, то в другого режиссера, что доказывает силу и реальность их метафизического бытия. «Сердце тьмы», по повести Джозефа Конрада, не довелось снять Орсону Уэллсу, но спустя сорок лет его сделал Ф. Ф. Коппола в форме барочной оперы разрушения и смерти («Апокалипсис сегодня»), которой позавидовал бы сам «гражданин Кейн». Многомесячные усилия Копполы, колоссальные финансовые затраты и окончательная путаница с режиссерской концепцией финала подтверждают известные из трактатов по демонологии трудности победы над призраком. Натуралистический до сюрреализма роман Далтона Трамбо «Джонни берет винтовку»

не подчинился вечному сюрреалисту Бунюэлю, но любезно согласился поддаться самому Трамбо. Список можно продолжать.

Как петербургский критик, хочу отметить роковую роль моего города для европейских режиссеров. По меньшей мере двое из них умерли, вплотную подступившись к грандиозным петербургским проектам. Жак Деми так и не поставил «Аннушку» (история съемок в России мюзикла «Анна Каренина»), а Серджо Леоне все откладывал и откладывал, пока не умер, блокбастер о ленинградской блокаде.

2. Утерянные или недоступные фильмы

Тысячи немых фильмов, 99 процентов творчества пионеров кинематографа, жертвы пренебрежения, времени и пожаров — речь не о них. И не о фильмах перестроечного советского кино, заблокированных проказами прокатчиков или известных двум сотням «подпольщиков». Но существует особая категория фильмов, чье исчезновение настолько значительно, что, не произойди оно в силу обстоятельств, о нем позаботился бы сам автор. Для авангардистского направления, например, исчезнувший фильм — нулевая точка отсчета, придающая ему (направлению) мифологическое измерение, окончательно запутывающая историка и предусмотрительно снимающая ответственность с исторического вождя движения. Эту ситуацию можно определить как «комплекс Жака Ваше». Ваше — молодой человек, обстоятельства жизни которого неясны, а смерть считается самоубийством — повстречался в начале 1916 года Андре Бретону в военном госпитале Нанта. Больничного общения и нескольких случайных встреч после выздоровления оказалось достаточно, чтобы гордый «Папа сюрреализма» скромно приписывал «метеору» Ваше честь быть первым сюрреалистом и чуть ли не наставником мэтра. «Без него я стал бы, быть может, поэтом; он разрушил внутри меня заговор темных сил, который вызывает веру в такую нелепость, как призвание». Бретон приписывал ему авторство даже таких шокирующих сюрреалистских постулатов, как желание «выйти на улицу с револьвером и стрелять наугад, сколько получится, в толпу». Переодетый в форму английского офицера Ваше бегал якобы с револьвером по залу на премьере «Сосцов Тирезия» Гийома Аполлинера, намереваясь стрелять в публику. Поэт? Художник? Анархист жизни? Миф, созданный Бретоном? Кажется, Ваше жил и умер, но для сюрреализма он стал одновременно забытым гением и утраченным шедевром, которых так много в кинематографии.

Неизвестный шедевр сулил откровение, заложил основу нового направления, но — увы — исчез. «Люцифер восставший» Кеннета Энгера был похищен у него в 1967 году вскоре после того, как режиссер сообщил в «Виллидж Войс» о своей смерти. В фильмографии Алена Рене включают 3-минутный «Фантомас», снятый на 8-мм пленке, когда режиссеру было — Боже мой! — всего

Эскиз Э. Ромера к фильму «Парсифаль Уэльский»

13 лет. На полном серьезе в фильмографиях делается пометка: «Фильм не закончен». Сам Рене рассказывал: «К сожалению, я выбрал неправильную точку отсчета. [...] Я подумал, что коли актеры — дети, то мне достаточно приблизить к ним камеру, чтобы сделать их взрослыми». Допустим, что Рене снимал своего «Фантомаса», но этот эпизод слишком плавно укладывается в мифический имидж эстета, в одиночестве зачитывающе-

гося дешевыми комиксами, чтобы внушать доверие.

Вилла Уэллса под Мадридом сгорела в 1970 году словно специально для того, чтобы никто никогда не увидел 40-минутный фильм «Никуда не деться от Джонни» и не оценил актерский талант его первой жены Вирджинии Николсон. А первый его фильм, пародию на «Кровь поэта» Ж. Кокто «Сердца мира», не видела и не помнит даже она сама. Так был ли мальчик? Или гении считают необходимым иметь за плечами хоть один утраченный шедевр?

К рассказам о первых короткометражках Рене, Ромера, Годара, в которых содержались, предположим, уже все открытия «новой волны», но которые потерялись при переезде на новую квартиру, лучше относиться с осторожностью. Хотя я с легкостью представляю ленинградскую коммуналку, где ползающие среди пустых бутылок дети играют в фантики обрывками первой, неизвестной, но гениальной киноленты легкомысленного отца-параллельщика.

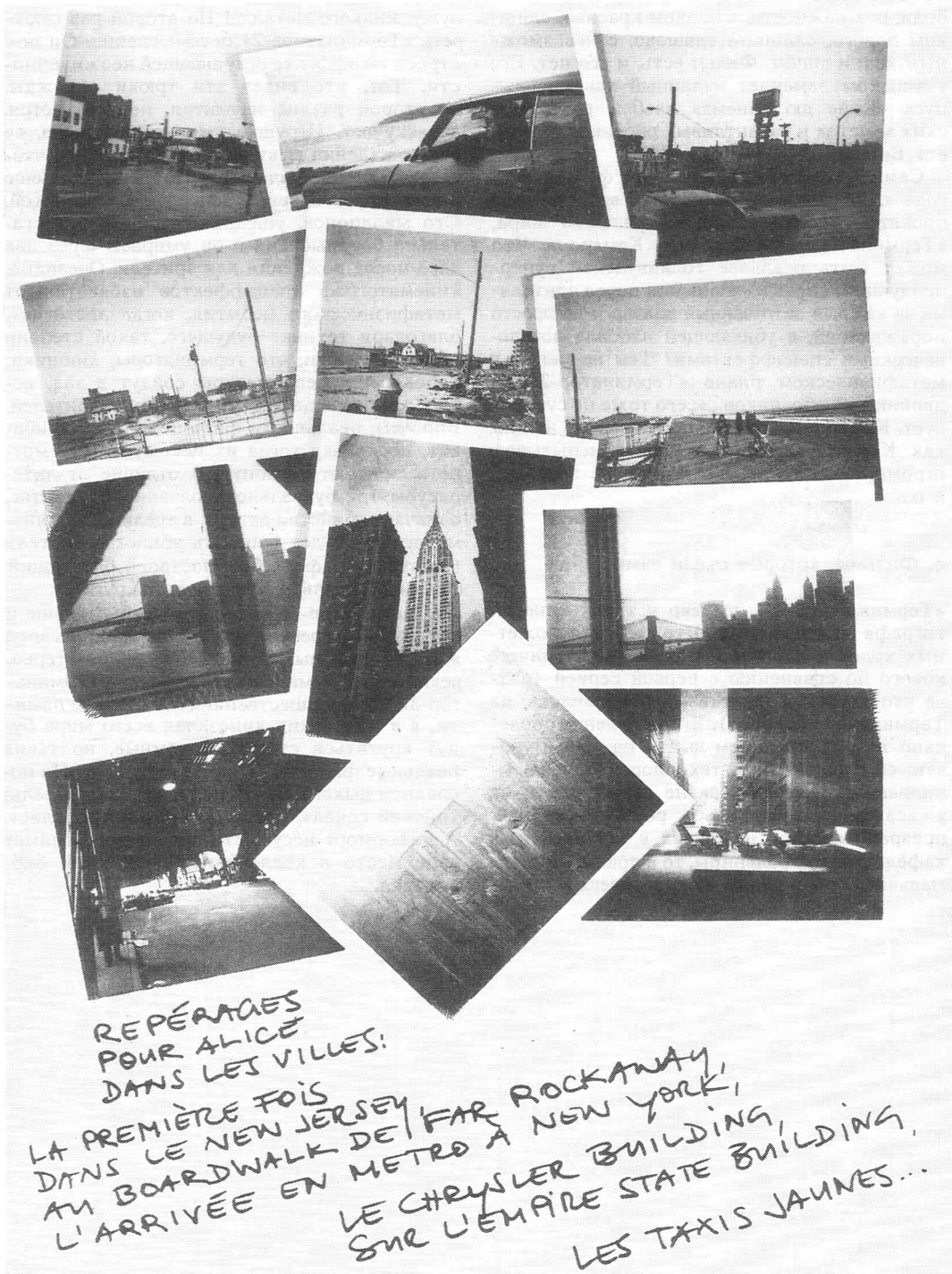
3. Фильмы, которым лучше бы не существовать

А если бы цензура и пожары не мешали режиссерам? Если бы Жак Ваше не покончил с собой, а участвовал в битвах сюрреализма? Если бы ранние короткометражки Рене и Уэллса сохранились для народа? Если бы кухонные герои, непризнанные шестидесятники получили в свое время от идеологического отдела ЦК все условия для свободного творчества? Тогда что? Мы наслаждались бы бессчетными шедеврами? Или сюрреализм пополнился бы еще одним неприметным рядовым на побегушках у Бретона? Дебюты гениев явили бы пример заурядного ученичества или домашнего капустника? А «Путь царей» Евгения Шифферса (первый за двадцать пять лет фильм культового шестидесятника) не воспринимался бы столь болезненной попыткой агрессивного просветления ни в чем не повинных зрителей?

В общем, разрушает ли воплощение миф, дарует ли нам выстраданный шедевр, или печать небытия не вытравить ничем?

Яркий пример мифа, которому воплощение лишь повредило — «Покаяние» Тенгиза Абуладзе. За годы, пока фильм снимался и пробивался на экраны, вокруг него возникла мощная аура Откровения. (Вот придет кто-то, кто скажет последнюю правду, кто впервые разоблачит тоталитарное зло, кто перевернет наше сознание.) Общественное сознание действительно перевернулось, но благодаря не фильму, а предшествовавшим его премьере статьям, столь многочисленным и обстоятельным, что фильм можно было и не смотреть: мы знали его по кадрам. Знали о бревнах с адресами заключенных, о тиранефотороботе, совмещающем черты френчей, рыцарских доспехов и судейских мантий. Статьи сказали гораздо больше, чем фильм, нетерпеливо проговорили то, чего в нем и в намеке не содержалось. Это была уникальная ситуация, когда интерпретация предшествует произведению и не нуждается в нем. Откровению лучше было не появляться после этих публикаций совсем: все сравнивали его с интерпретациями. И тогда оказалось, что они не только обогнали фильм, но и что кинематограф «застоя» (бесконечный пробег матери в «Зеркале» А. Тарковского или блуждания молодого композитора у Г. Шенгелая) говорили о Зле более откровенно и емко, чем вся избыточная символика «Покаяния». Все это не означает, что фильм плох...

Вовсе не плох и последний фильм Лео Каракса «Любовники с Понт Нев». Но молодому гению, волчонку-одиночке, духовному сыну Кокто и Годара так пришелся бы к лицу нереализованный шедевр, загубленная мечта всей жизни. Несколько лет французская публика следила за перипетиями отношений Каракса с продюсерами, пару раз все уже приготовили носовые платки в траур по несостоявшемуся фильму. Самое смешное в этой истории то, что злодеи-продюсеры не были ни в чем виноваты, а напротив, выкидывали на ветер миллион за миллионом. Режиссер же делал все возможное, чтобы сорвать съемки. Изначально они готовились на настоящем Новом Мосту в Париже, где надолго перекрывалось автомобильное движение. Ушел весь бюджет фильма, но не было снято ни кадра. Одни продюсеры отступились, нашлись новые, которые рискнули построить на юге Франции бутафорский Понт Нев в натуральную величину. Тем временем складывался миф о небывалом дуэте «культовых» актеров Каракса Дени Лавана и Жюльетт Бинош, об эпохальном фильме-манифесте постмодернистского поколения. И, как и в случае с «Покаянием», готовый фильм требовательно сравнивали с мифом, а рецензии уже съели еще не вышедшую ленту, лишив ее реального существования. Как и «Покаяние», «Любовники с Понт Нев» производят весьма странное впечатление: словно кто-то холодно и расчетливо пересмотрел два первых фильма молодого режиссера, выбрал из них самые эффектные элементы и склеил



Фотопробы к фильму В. Вендерса «Алиса в городах»

«фильм Каракса». Все, как у Каракса, но без боли, без нежности, слишком красиво, слишком дорого, слишком слащаво, с невозможным хэппи эндом. Фильм есть, и его нет. Его с успехом заменяет изданный как спецвыпуск «Кайе дю синема» альбом режиссерских заметок и талантливых рисунков Жюльетт Бинош.

Самый дорогой французский фильм 1991 года «Любовники с Понт Нев» встретился в прокате с самым дорогим фильмом мира, «Терминатором-2» Джеймса Кэмерона. Что может быть реальнее голливудской суперпродукции, оправдывающейся перед зрителями за каждый затраченный доллар и не просто поражающей, а убивающей наповал нечеловеческими спецэффектами? Тем не менее, в метафизическом плане «Терминатор-2» — двойник «Любовников...»: его тоже не существует. Кэмерона я люблю почти так же нежно, как Каракса, да и к Абуладзе испытываю огромное уважение, но речь не об эмоциях, а о...

4. Фильмы, которые съели сами себя

«Терминатор-2» — шедевр и тупик кинематографа спецэффектов. Что касается сюжетных ходов и характеров, он не несет ничего нового по сравнению с первой серией (разве что ядерного оптимизма прибавилось, да Терминатор подобрел). Его появление оправдано только желанием выйти на новый уровень самодостаточной технологии. Задача выполнена с блеском. Как не содрогнуться от ужаса и не восхититься роботом-убийцей, превращающимся на глазах у зрителей то в кафельный пол больницы, то в приемную мать мальчика-героя, то в получеловека-полумашину, то в приветливого полицейского, то в лужу жидкого металла! Но второй раз смотреть «Терминатора-2» бессмысленно. Он построен на эффекте оглушающей неожиданности. Тот, кто видел эти трюки однажды, во второй раз не изумится, не испугается, а заскучает. Игрушка уже не интересна, ее без сожаления выкидывают на помойку, чтобы немедленно начать разработку новой, еще более дорогой, еще более нечеловеческой. Сто миллионов, ушедших на фильм, трогательно бессмысленны: он умирает через два часа после рождения для зрителя. Очевидно, кинематограф спецэффектов избавится от метафизического небытия, когда достигнет, благодаря технике будущего, такой степени убедительности, что терминаторы, хищники, робокопы и реаниматоры сойдут в зал, испепеляя лазерными пистолетами зрителей. Впрочем, реальности фильмам это не прибавит, поскольку тогда их некому будет смотреть: зрители погибнут. В отличие от литературы, где буквальное молчание, по Зонтаг, означает убийство автора, в зрелищном кинематографе будет означать убийство зрителя (на этой метафоре был построен блестящий фильм Монтальдо «Замкнутый круг»).

«Терминатор-2» обречен на небытие еще и потому, что требует для поддержания своей жизни огромных кинозалов, долби-стерео, рекламного бума. Когда выйдет «Терминатор-3», его предшественник сотрется из памяти, а в маленьких кинозалах всего мира будут крутиться старые, скромные, но такие реальные фильмы: «Правила игры» и «На последнем дыхании», «Пепел и алмаз» и «Мальтийский сокол», «Забытые» и «Метрополис». А натюрморт несуществующего кино займет свое место в коллекции Вавилонской библиотеки.

Зара Абдуллаева

Фантоманы

Симптоматичен социальный заказ: написать о кино, которого нет. Но осталось в замыслах, или утрачено, или пригрезилось критику.

«Когда нет настоящей жизни, живут миражами».

Мы живем в странное время. Одни иллюзии сменились другими, но не покидает чувство, что нас по-прежнему дурят. А мы идем на это. Напряжение усугубляется тем, что не знаешь, кто, где и как еще обманет, выдавая талоны на новый путь. Пробираясь по его топкой жиже — наша жизнь продолжается — мы находим опору то в очередных мифологемах, то в утонченных мистификациях, то в грубой липе, отнюдь не исчезнувших с отменой социалистического реализма.

Лозунг дня призывает обменять ленивую интеллигенцию, не устающую лишь размышлять о смысле жизни, на работящих и предприимчивых интеллектуалов, этаких российских яппи. И тогда к новому году осуществим лелеемую передовыми кругами конвергенцию с Западом, взрастим ананасы в шампанском, а также настоящее элитное искусство.

Какое самообольщение и какая скука в убогой потребности перелицевать ущербность на изысканность, переписать традиционно мнимые объяснения происходящего, пересортировать причины и следствия и вместо обличения среды, которая заела, поиздеваться над ее несчастными воспитанниками. Хотя нет спроса ни с нее, ни с них.

Ничего нет легче написать по этому поводу фельетон и обдать купоросом нынешних идеологов-иллюзионистов. Но громокипящие дискуссии о взыскуемой норме и утомительном бардаке вызывают лишь вялую реакцию. Реальная же боль — в отличие от ее блистательных имитаций — приглушена потоком выписываемых золотыми перьями рецептов. А в аптеке, как известно, лекарств нет.

Оттого, что роковая дилемма быть или не быть (переформулированная в свое время на судьбоносный вопрос пить или не пить) обернулась хладнокровным вызовом — иметь-не иметь — никуда не делось ощущение призрачности сегодняшних версий спасения. Тем не менее мы обречены вновь и вновь испытывать эти версии, не надеясь на утешение, проницательно высказанное в начале века одним спившимся доктором в пьесе другого доктора: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет».

●

Поскольку теперь каждый дядя Ваня может стать Шопенгауэром, Достоевским или кинорежиссером, постольку мы столкнулись с первой обманкой. Она связана как с диктатом обстоятельств, третирующих потенциальных художников, так и с эфемерностью свободы самоосуществлений.

Кино снимает каждый, потому что права, как научил пролетарий из горьковских «Мещан», берут, а деньги дают. В результате мы наблюдаем тематическое, художественное и внехудожественное разнообразие. О вампирах и КГБ, лесбиянках и антисемитах, сумасшедших и афганцах. В жанре абсурда, в стиле «новой волны», в духе Антониони и тому подобное. Список можно продолжить.

Но: «Винный погреб есть, а штопора нет».

Постперестроечное кино, исчерпав источники своей энергии в виде социального протеста и эстетического сопротивления, отыграв свою роль в обществе (государственную миссию), свое предназначение в искусстве (мессианство сокуровского типа), вынуждено теперь заниматься материализацией фантомов.

Фантом, дураку ясно,— это обманчивая видимость, греза. Но по второму — для нас традиционно важнейшему — значению слова — «кукла, на коей изучают повивальное искусство» (словарь Даля), «медицинская модель человеческого тела или его части в натуральную величину, служащая наглядным пособием» (словарь иностранных слов).

Можно, скажем, выбросить «куклу» (пачку фальшивых денег) в камин, как в авантюрном фильме «Путешествие на Таити». Реализовать мечту — оказаться во французской колонии. Сменить костюмы и прическу, но не изменить привычный способ существования.

По фантому («кукле») можно опознать и наш уникальный опыт: путь из небытия в инобытие. Почувствовать ирреальность как сверхреальность, а реальность как суперусловность. Фантом, собственно, и обеспечивает колеблющееся восприятие: то ли есть, то ли нет.

«Зовут меня Настя, но зовите Клотильдой»,— просит случайного знакомца проститутка в «Жертве для императора».

«Я буду звать вас Сергеем Сергеевичем»,— решают за героя «Счастливых дней». «Я буду звать вас Борей»,— объявляют ему же, безымянному.

Таков итог нынешней ситуации, лишившей советское кино его сколько-нибудь реального значения: быть зеркалом системы, орудием власти, исповедью художника, служить развлечением публи-

ки. Ушло то время, когда «снятие редактора, режиссера, закрытие фильма воспринималось как национальная, а то и мировая катастрофа...» («Театр», 1992, № 1). Выпарилось значение — пропал в большинстве случаев и секрет художественного воздействия.

При этом имеется большой выбор овеществленных миражей.

В одних случаях поддерживается заметная склонность населения к бытовой мистике (какие-нибудь «Пьющие кровь», и прочая мура).

В других нога перевоплощается в альтер эго героя («Нога») или вполне натуралистически демонстрируется процесс создания двойника («Кикс»).

В третьих — невинная мелодрама мистифицируется авторской иронией («Воздушный поцелуй») или как бы намеренная дробность запутавшегося в трех соснах сюжета скрепляется замечательным изображением, толковым пособием по модерну («Жертва для императора»).

В-четвертых, недающаяся самоидентификация женщины поддерживается чужим, как своим, адаптацией образа Мэрилин Монро («Нелюбовь»).

В-пятых, в-шестых...

Снимается триллер как психологическая повесть с осознанной нагрузкой петербургской литературной традиции («Арифметика убийства»).

Или соединяется отчужденная достоверность позднего Германа с пронзительным шукшинским взглядом на простого человека («Ой, вы, гуси»). Но чем больше ты втягиваешься в нефальшивую фактуру фильма, тем яснее ощущаешь давление сконструированного режиссерского приема.

«Парадокс состоит в том,— сказал когда-то о своей студенческой работе другой режиссер, С. Апрымов,— что мой абсолютный вымысел большинство людей воспринимает как хронику».

Или экранизируется роман Мариенгофа «Циники». Не для модного сегодня консилиума на тему о переливании кино в кино, а с намерением сравнить извивы текущего момента с послереволюционной ситуационной этикой. Когда героиня «Циников», привыкшая, помимо прочего, к французской помаде и пьяной вишне в шоколаде, отдается за кусок хлеба, «в селе Андреевка в милиции лежит голова шестидесятилетней старухи. Туловище ее съедено гражданином того же села Андреем Пироговым» (салют милиционеру Лапшину); когда героиня романа ведет себя, как «ругаются только леди» (привет от Шекспира), а потом без лишних разговоров стреляется,— можно себе хотя бы в киноиллюстрации представить похеренную цену инфернальной легкости «цинизма».

●

Жить стало хуже, но по-прежнему веселей. Ведь при, казалось бы, кромешной разнице между знаменитой телепередачей академических коверных Шолохова — Курехина о Ленине-грибоеде, программной скандальезностью некрореалистов и добрым, смелым мошенником-изобретателем (фильм «Гений») есть сходство в главном. В склонности к афере. Различие — в оттенках виртуозности, в таланте одурачить. Простодушного зрителя — как бы интеллектуальным понтом. Психически здоровую часть населения — шоковой терапией еще более психически неуязвимых. Ну или бездарную милицию хитроумными маневрами.

Один стереотип нормы подменен сегодня другим: любовь к дальнему — вниманием к преходящему, патетика — хладнокровием, серьезность — самодостаточностью игры, коллективизм — так называемой privacy, родимая темнота — уроками французского, немецкого и американского. Но несмотря на смену конъюнктуры, усомниться в точности знаменитого определения шестой части суши как Верхней Вольты с ракетами решительно невозможно.

Расставаясь со своими прежними фундаментальными задачами, советское кино расправляется и с едва ли не единственной из оставшихся мифологем — национальной, оставляя ее в основном для рыночных спекуляций. Но не о них в данном случае речь.

«Казахский язык я знаю очень плохо,— говорит Е. Шинарбаев,— гораздо хуже, чем английский и французский. Мой родной язык — русский. Но я-то про себя знаю, что не могу говорить на настоящем русском; моя речь слишком правильна, слишком чиста, то есть искусственна. В Мещере, на съемках, разговариваешь со стариками, старухами местными — они не понимают. А с другой стороны, если я когда-нибудь и сделаю «казахскую» картину... то, наверное, опять ее казахи не признают своей. Скажется это мое маргинальное положение казаха, говорящего и думающего по-русски»[1].

Вот, собственно, зерно не лингвистической — экзистенциальной драмы: нерв забытых семидесятых, не исключено и девяностых, задевающий маргинальное существование «отдельного» человека и его естественную потребность в самоотождествлении. Пожизненная драма искать и не находить связана не столько с романтическими иллюзиями, сколько с неотвратимостью выбора и одновременно избеганием его.

Пока она отложена заботой о мистификации имиджей и стилистическими упражнениями. С одной стороны, апологией здравого смысла, а с другой, навязчивой как сон претензией влиться в «мировой кинопроцесс».

В сторону. «Полеты во сне и наяву» воспринимались в начале 80-х как «нормальное западное кино» или как фильм о герое «фантомного времени», процитировавший в ритмах последнего дыхания Вайду и Феллини. Но это было как-то неважно. Потому что он цеплял за живое не удостоверением режиссерских знаний и памятливости. Когда же на дно подводной лодкой легла вся страна, остается эмигрировать только в кинокультуру. Это кажется столь же безальтернативным, как и построение капитализма в одной из последних стран.

Хотя, слава Богу, появляются фильмы, в которых именно иррациональная повседневность, миражность становятся объектом изображения. Трепетные и острые «Счастливые дни».

[1] Шинарбаев К.— Черменская Г. «Выйти из леса...».— «Искусство кино», 1991, № 10.

В них воссоздается неприкаянное безумное существование героя в онемевшем пустом пространстве, истончившемся воздухе Петербурга, сводящего с ума. Города-вымысла, города-кладбища, морока-дома.

Или фильмы, перпендикулярные общим устремлениям. Один из них — со стертым названием «За день до», замешанный на упоительной органике актерского существования, невымороченной игровой стихии. Плоть этого фильма дышит, импровизирует, избывает радостную, дикую, непредсказуемую жизнь каждого из нас. На поверхности — жанром детектива, откровенно-издевательски обрамляющим совсем другой сюжет. На глубине — лирическим прощанием с невыносимой легкостью возможностей, с одиночеством, Москвой, наконец.

Финальная панорама любимого, ставшего чуждым города,— это, видимо, единственная наша немиражная реальность.

●

На одной из пресс-конференций А. Герман рассказал, как он лежал в клинике Склифосовского, а в соседней палате отхаживали то ли еще живого, то ли уже мертвого человека, срубившего по пьянке сук, на котором он сидел. Сидел на дереве, пилил веточки, ну и, «буквально» не заметив, рухнул. Замечательный образ не только иррациональной обыденности, но и обвала, случившегося с советским кино.

Когда «все произошло», «все слова сказаны», а смерть ритуально воспринимается как обновление жизни,— постперестроечному кино остается делать искусственное дыхание типа рот в рот.

Авторам снимать для себя, любимых. Критикам выполнять функцию рекламных агентов этих авторов или оттачивать литературный стиль. А зрителям, превратившимся в основном в читателей, удовлетворяться фантомной причастностью к неувиденному кино.

В процессе расхлебывания наследства побродившего по Европе призрака возникло восприятие реальности как чистой миражности. Плохое кино интерпретируется как хорошее, хорошее как плохое, авторское как массовое и наоборот. Результат отталкивающей неопределенности критериев, но и привычной комфортности обживания «новой ситуации».

Когда идеологические клише сменяются декларированной свободой индивидуального выбора, когда уходит время великих иллюзий, наступает период приватного иллюзионизма. Кино — это, как известно, волшебные сны.

Таков «Случай с ефрейтором Кочетковым», происшедший в «Садах скорпиона». Напомню: О. Ковалов вызволил милягу ефрейтора из фильма 1955 года, из «зоны рая», где «существовали совершенно четкие представления о жизни и смерти, о добре и зле»[2], и продолжил линию его судьбы. Розовощекий Кочетков в результате сюжетно-монтажных перипетий спивался и оказывался в соответствующей клинике. Мы же, распрощавшись, казалось бы, со своим прошлым, личную трагедию еще не пережили. Хотя биться головой о стенку уже неохота. Кроме того, неэстетично. Бонтон требует отмены экзальтаций во имя прохладной иронии, остужающей температурные свечки полуживого-полумертвого организма.

●

Теперь наша зона рая — кинотеатр «Paradise», открытый С. Соловьевым в собственной передаче на телевидении. Передаче, возмещающей рациональную комильфотную тоску по «чистому искусству».

На первом сеансе наш жизнелюбивый эстет артистично пропел гимн банальности, преображенной волшебным киноизображением. Что-то насчет дамской ручки, погруженной в речку. Потом развенчал наконец пережитки, согласно которым режиссер и актеры стремятся своим произведением что-то сказать или, прости Господи, выразить. Потом дерзости ради назвал «Неотправленное письмо» перформенсом, что звучит не гордо, а заманчиво. И из деликатности к непосвященным дал сноску.

Когда же показали «Неотправленное письмо», в очередной раз можно было убедиться — неловко даже произносить,— где кончается искусство и дышит почва и судьба. Без кавычек.

Все это, разумеется, не умаляет прелести присутствия на других перформенсах Соловьева. По Прусту, например. Уверена, что, глядя на тающее печенье в бликующем прозрачном чайном фарфоре, мы бы ощутили вкус парадайза во рту.

Другой известный режиссер, Р. Виктюк, призвал телезрителей совершенно серьезно — совершенно секретно — начать спасать красоту, потеряв надежду на то, что красота, как было обещано, сама спасет мир. Забавно, что этот животворный рецепт был популярен и в глухую тоталитарную эпоху...

Если не так давно художников оскорблял обыденный призыв «сделайте нам красиво», то теперь нервирует провинциальный: «сделайте нам духовно». В обществе осмеянной и неизменно ангажированной «духовности» спасительные идеалы «красоты» выглядят мистификацией, сплошь и рядом превращаясь в пародию.

«У нас нет чувства катастрофы, потому что ходят трамваи»,— сказал как-то Мандельштам своей жене.

Поскольку наши катастрофы прибывают с четкой регулярностью старорежимных трамваев, обыденная логика и врожденное чувство наплевизма располагают отдаться «прекрасному». А когда «настоящая жизнь» совпадает с «миражной», фантомы лишаются своих зазывных, томительных или угрожающих признаков.

●

Исчез аромат первых знакомств с профсоюзом путанок, обезболен удар, нанесенный «Маленькой Верой», отработана энергия чернухи и порнухи. Замерев, с новой силой вспыхнула потребность в «ласковой песне и большой любви». Как в фильме «Первая перчатка», показанном по телевизору в

[2] См.: «Искусство кино», 1992, № 1.

«Воздушном поцелуе». Эту песню подхватывает умирающий в больнице романтик. Его сыграл В. Никулин, запомнившийся старым театралам своим пылким «монологом о любви» в нашумевшем «молодежном» современниковском спектакле «Валентин и Валентина». Режиссер, может быть, и ловит, как было замечено, поцелуй от Роже Вадима[3], но — что гораздо приятнее — машет ручкой персонажам и ситуациям из советского кино доперестроечной эпохи. А. Карпыков использует набившее оскомину или — как кому — с благодарностью узнаваемое, чтобы не только предоставить героине из шикарного фестивального кино (неудачный выбор актрисы микширует резкость намерения) исчерпанные варианты советского. Но и чтобы родное кино лишить кондовой заданности, обсмеять, пустить ему кровь во имя будущей «новой большой любви».

А пока не заполняет пустующее место желанного героя и любовника даже большой друг советских зрителей М. Плачидо, полюбивший в «Афганском изломе» Т. Догилеву. Но любовь длилась недолго. «Каттани» погиб от пули малыша-афганца, подтвердив известную мысль о том, что «победитель не получает ничего». Зато героине Догилевой (не говоря об актрисе) повезло гораздо больше: она прожила свои лучшие годы вдали от астенических синдромов.

Шанс на восстановление лирических настроений и гормональной полноценности мелькнул в первых частях фильма «Любовь», но был раздавлен русско-израильским конфликтом. Никак — при наметившейся гибкости уловок — не дается мирная жизнь.

Суть вопроса давно сформулирована великим, не нашим зазеркальным жуликам чета, мистификатором Л. Бунюэлем: «Сюрреалисты мало заботились о том, чтобы войти в историю литературы и живописи. Они в первую очередь стремились, и это было важнейшим и неосуществимым их желанием, переделать мир и изменить жизнь. Но именно в этом, главном вопросе мы явно потерпели поражение».

На заре перестройки я встретила в Доме кино замечательную художницу-примитивистку, ныне проживающую в городе Лондоне. «Мне кажется,— сказала она,— все то, что происходит,— это грандиозная мистификация. Перед ее утонченностью меркнет кровавое зарево прежних утопий».

Хирургическое вмешательство требует точной руки и искусной пластики, иначе пациента замучают реальные и фантомные боли.

Мистификация — «обман, намеренное введение кого-либо в заблуждение (ради шутки или с иной целью)» — сегодня перестает быть исключительно художественным приемом. Она выполняет агрессивный, хотя и скрытый социальный заказ. Становится формой неоконформизма, средством самообороны, а на самом деле — орудием самоубийства. Она не только бальзамирует «мертвую натуру», но и мертвой хваткой узаконенных изысков приспосабливает наше бессилие и несвободу к потоку разрешенного, «неворованного» воздуха.

[3] См.: Плахов А. «Уроки французского».— «Искусство кино», 1992, № 3.

Сергей Анашкин

Ким Чен Ир. Неизбежность мифа

К 50-летию со дня рождения

Портрет героя

Все мы вышли из журнала «Корея», где на каждой странице передовые рабочие «глубоко трогаются», удостоившись чести лицезреть Вождя, и глотают горячие слезы умиления, а самоотверженные медсестры минувшей войны отдают раненым бойцам «свою кровь и кость». Этот дешевый и доступный журнал способствовал введению свободомыслия в нашем Отечестве не меньше, чем закордонные альманахи, самиздат или «вражьи голоса». Он ненавязчиво оттенял абсурд нашей жизни, в кривом корейском зеркале мы узнавали себя[1]. Некий культуролог назвал Сталина сверхудожником, создавшим гиперавангардистскую реальность[2]. Эту славу с ним по праву могут делить создатели корейского хэппенинга — Ким Ир Сен — Вождь-отец и Ким Чен Ир — наследник престола.

Что мы знаем о Вожде-сыне? Ничего, и узнать-то не у кого, ибо корейские студенты, еще недавно мельтешившие в наших вузах, отозваны домой во избежание разлагающих влияний. Остается обратиться к официальной биографии, на самом деле представляющей собой скопище разнообразных мифов. Их персонаж имеет мало общего с реальным полнеющим коротышкой, весьма заурядным на вид. Не беда, отнесемся к нему как к литературному герою и судить его станем по законам литературы, а не реальности. Как считал один ученый француз[3]: миф — совокупность всех своих вариантов. Вот еще один вариант — цитаты из биографий героя[4].

Крошка Ким очень любил папу. И как не любить, если тот — Великий Вождь-отец, Солнце нации, дорогой и любимый товарищ Ким Ир Сен, Маршал и Президент[5].

> «Миф — адаптационный механизм сознания. Мифология — координатная сетка, дающая человеку уверенность в стабильности меняющегося мира. Процесс мифологизирования сходен с координирующей работой мозга, переворачивающего изображение, воспринимаемое глазом. Всякий человек живет в мифе. Можно свергать и менять мифы, но отменить и уничтожить миф невозможно».
>
> *Джозеф Стюарт. «Мир-миф»*

В доступных мне источниках я не нашел внятных сведений о маме. Должно быть, непреклонная коммунистка товарищ Ким Чжон Сук подобно небесной деве была — и исчезла без следа, оставив рожденное на склонах священной горы Пэктусан чудесное дитя. Что ж, эпические законы предписы-

---

[1] «Для того чтобы вырваться из власти современных идей, рекомендуется знакомиться с историей: жизнь иных народов, в иных странах и в иные времена научает нас понимать, что считающиеся у нас вечными идеи суть только наши заблуждения» (Лев Шестов. «Апофеоз беспочвенности»).

[2] Идеи Бориса Гройса, к сожалению, известны автору лишь в пересказе («Страна и мир», 1990, № 1).

[3] Клод Леви-Стросс. «Структурная антропология».

[4] Автору были доступны книги: Мохамед аль-Мисури. Блестящее продолжение дела Ким Ир Сена. (Пхеньян, 1982) и Чве Ин Су. Ким Чен Ир — народный руководитель. Пхеньян, 1991 (на русском языке).

[5] Бывший заместитель министра внутренних дел КНДР Кан Сан Хо (Иван Кан), покинувший Корею, утверждает: «...Ким Ир Сен был слишком незначительной фигурой на фоне других политических деятелей того времени. Кем он был вначале? Рядовым партизаном Первой объединенной партизанской армии [...], правда, дослужился до командира дивизии, но разве это уровень для руководителей целой страны? Но Сталин желал иметь во главе КНДР послушного ему человека. Его доставили в порт Вонсан в сентябре 1945-го из Владивостока [...]. Тогда весь север контролировался Советской Армией, и воцарение Ким Ир Сена не составляло никакого труда [...].— «Огонек, 1991, № 1.

По утверждению советской прессы, товарищ Ким Ир Сен родился в СССР и первые годы жизни провел в Хабаровском крае.

вают вождям и героям воздерживаться от секса[6].

Как мы помним, крошка очень любил папу. Эта большая любовь соединяла благоговение «солдата партии» перед живым ее божеством, конфуцианскую добродетель почтения к родителю, а возможно, и вывернутый наизнанку из-за отсутствия матери Эдипов комплекс, направленный на отца, отторгнутого от чада трудами и заботами.

Великий Вождь-отец, Солнце нации был не просто идейный лидер, беспрестанно выпускающий казенные «бессмертные классические труды». Не просто эпический герой, почти единолично унизивший и изгнавший многочисленных врагов. Не просто владыка империи (крохотной, но беспрекословной).

Старший Ким становился в корейском сознании космократором, существом, обеспечивающим порядок и гармонию в космосе и стране (чем в древних государствах ведали императоры и фараоны), а постепенно — и устроителем самого космоса.

Но мифологиям недостаточно космотворцев и первопредков. Необходимы еще культурные герои, способные обучить ремеслам и искусствам диких поселян. В новокорейском раскладе такая роль досталась Ким Чен Иру — Продолжателю Вдохновителя.

Младший Ким вместо того, чтобы зубрить историю, географию и прочие премудрости школьной программы, напряженно изучал труды Отца. Частенько рассвет заставал его за чтением очередной «бессмертной классической» страницы. «Сначала труды Вождя, остальное — после»,— твердил он школьным товарищам. Тем не менее, он регулярно завоевывал первые места в конкурсах стихов и рисунков, а его творения отличались не только идеологической выдержанностью, но и недетским мастерством...

Тогда же началась и его незаурядная теоретическая деятельность:

«То, чему учился, всегда помнил, на любой вопрос давал безупречный ответ. Раз учился одной вещи, углублял изучение и осваивал десять.

Однажды один ученик занимался вместе с Ким Чен Иром в его личной библиотеке. В ней имелись немеркнущие классические произведения Президента Ким Ир Сена, политическая, художественная, научная, техническая литература, а также книги по изобразительному искусству. Чего там только не было! В каждой взятой книге виднелись свежие следы, что уже прочитал Ким Чен Ир, были вставлены белые бумажки с его размашистым почерком. Значит, все уже он прочитал!

Друг с чувством уважения смотрел на книги с его почерком и спросил, когда он прочел так много книг.

Ким Чен Ир ответил: «Я читал урывками, если у тебя тяга к чтению, время-то уже не проблема» (*из книги «Блестящее продолжение дела Ким Ир Сена»*).

В студенческие годы Ким Чен Ир выступил инициатором «движения за чтение 10 000 книжных страниц»:

«Он доходчиво объяснил реальность почина с привлечением цифровых данных. Если читать в день не менее 30 страниц, как это предлагает он, то вполне можно прочитать за год десять тысяч страниц. При этом год насчитывает не 365, а 300 рабочих дней, только со «скидкой».

И по сию пору: «В его динамичной деятельности нет границы между днями и ночами. Даже те, кто работает поблизости от него, не знают, когда он позволяет себе обедать и отдыхать. Им не видать таких ночей, чтобы не горел огонек в окнах его кабинета».

Ким Чен Ир очень любит свой народ и отдельных товарищей. С ранних лет он хранит небывалую скромность и гуманность: «Во время руководства на месте работой заводов и сел он первым делом посещает дома трудящихся. А войдя в рабочее общежитие, он даже пробует суп (так вот где и когда он обедает! — *С. А.*), проявляя отцовскую заботу о том, чтобы рабочие не испытывали ни малейших неудобств в жизни. В студенческие годы, если кто-нибудь заболевал, он сам нес ему вкусные блюда, приготовленные у себя дома, со всей искренностью ухаживал за ним». Но и теперь, «если у кого хромает здоровье, он посылает ему ценные лекарства», а то и «находит время для посещения больного, подбадривает его теплыми словами и принимает все необходимые меры для скорейшего выздоровления», достаточно только набрать его телефонный номер.

Ким Чен Ир вырос и не просто — а в дорогого руководителя, интерпретатора и воплотителя идей Отца. Но и этого мало.

[6] «Великая мать», которая «когда выли свирепые вьюги, под градом пуль носила любимого сына, укрыв его форменной одеждой, пропитанной запахом дыма, а затем, вернувшись с триумфом на Родину, стойко растила свое дитя сыном Родины, сыном народа, сыном революции», скончалась 22 сентября 1949 года. Из житий следует, что случилось это в больнице (диагноз отсутствует). Впрочем, опять же в советской прессе мелькала версия о самоубийстве из-за связи мужа с его секретаршей и нынешней женой Ким Сон Э.

Он дал своей стране новый «народный музыкальный инструмент» (с непроизносимым названием), который намного превосходит прежние аналоги, да что там, создал балеты, всем (включая «одетость») превосходящие «Лебединое озеро», революционные оперы, оставляющие далеко позади европейские потуги в этом жанре за все века его существования. Снова не спал ночами, добиваясь от коллектива авторов наилучшего результата, лично отбирал из сотен арий наиболее благозвучные, подбирал актеров, декорации, оркестр. Но главное его эстетическое открытие в том, что искусство «должно способствовать революционизации общества по образцу рабочего класса».

«Новая весна возрождения»
«Любимый товарищ Ким Чен Ир рос в теплых объятиях великого вождя товарища Ким Ир Сена и непреклонной коммунистки, борца-революционерки товарища Ким Чжон Сук и получил от них революционное воспитание».

Помните, герой Оруэлла с удивлением обнаружил, что партия изобрела не только вертолет, как ему внушали в детстве, но и самолет, чего ему не внушали. Ким Чен Ир «изобрел» многое из того, что люди других стран числят своими национальными изобретениями, но и того, что он изобрел сам, достаточно, чтобы обеспечить ему имя в веках. Он неутомим, заполняя корейскую землю грандиозными монументами и декоративными небоскребами, режиссируя съемки фильмов, сочиняя музыку композиторов, тексты литераторов и картины художников. Он многолик, многопланов и вездесущ.

Теоретик кино — учитель жизни

С младенчества нам известно (спасибо отечественным вождям), какое искусство должно считать важнейшим. Оно — полезнейшее из всех своих собратьев. Живя в мире, где люди и мысли, профессии и искусства выстроены в иерархический ряд, мы однажды перестали обращать на него внимание, как на все само собою разумеющееся. А ведь субординация, соподчиненность (бесконечная галерея отражений и взаимных проекций), структурируя замкнутый мир, сохраняет его статическую стабильность при всех зигзагах и виражах.

Дорогой товарищ Ким Чен Ир отмечал: «...Сосредоточив силы на киноискусстве и пробив здесь брешь, распространять достигнутые здесь успехи на литературу и искусство в целом — это и есть основной принцип, которого нам непременно следует твердо придерживаться для переворота в области литературы и искусства»[7].

«Кино, возникшее и развившееся на основе современной науки и техники, представляет собой синтетическое искусство, органически сочетающее литературу, музыку, изобразительное искусство, хореографию и др. Следовательно, быстрое развитие киноискусства служит необходимым залогом скорейшего развития всех форм литературы и искусства. В процессе совершения переворота в литературе и искусстве под мудрым руководством дорогого товарища Ким Чен Ира произошли великие революционные перемены в этой области и пышно расцвело чучхейское киноискусство»,— утверждает аноним, автор (авторы?) брошюры «Развитие литературы и искусства в Корее» (Пхеньян, 1988).

Но Ким Чен Ир не просто парой фраз «отметился» в национальной киномысли. Помимо прочих речей и выступлений, он создал эпохальный труд «О киноискусстве» (1973, русское издание 1989), своего рода шедевр директивного киноведения, регламентирующий не только искусство, но и саму жизнь его творцов. В нем описано, что и как следует делать, что и как следует чувствовать. Учебник чучхейской жизни в искусстве, составленный товарищем Ким Чен Иром, наставляет неразумных и заблудших, не обходя вниманием и скромных работников кинопроизводства (ассистентов, гримеров и пр.) в духе «неусыпной заботы о простом человеке». Автор же примеряет на себя роль Учителя.

Проще всего вставить в этом месте лихой пассаж про «тоталитаризм, претендующий на право обладания не только телами, но и душами своих подданных». Но ведь прокрустово ложе для мыслей, идей, чувств, строгие прописи жизненных уставов изобрел не Ким Чен Ир и даже не В. И. Ленин, требовавший единообразного мировоззрения от всех своих адептов. В том на тысячелетия их опередили Будда, Конфуций, апостолы и Христос[8], прочие учителя и пророки. Беспризорная мудрость: «В чужой монастырь со своим уставом не ходят» — пример априорной убежденности в непременном наличии означенного устава.

Впрочем, пора предоставить слово самому герою моего текста товарищу Ким Чен Иру. Вот попытка конспекта его эпохального труда «О киноискусстве».

Миновав непременное предисловие, обратимся сразу к первой главе, в коей повествуется о том, как сочинять сценарий.

Жизнь и литература

а) Литература — что человековедение. Чем меньше зависят люди от природных условий, от общественной несправедливости, чем меньше забот о пище, одежде и жилище, тем острее становится потребность в удовлетворении духовных запросов, в литературе и искусстве[9].

Дать живой образ человека и тем самым служить ему — вот в чем подлинное при-

[7] Ср. чучхейскую идею о «революционизации по образцу рабочего класса» прочих слоев населения.

[8] На память приходит термин «теократическое государство, сообщество», но в нем властвует не Бог (теос), а его наместники, прочие люди (демос) подчиняются им более или менее добровольно (чем не «демократия»?).

[9] «Есть хлеб — будет и песня» (Л. И. Брежнев. «Целина»).

звание литературы как человековедения. Литература должна поднимать вопрос о самостоятельности человека, создавать образы героев, овладевших идеями чучхе. Литература призвана выдвигать и истолковывать политическую жизнь людей сквозь призму человеческих проблем[10].

б) Зерно — ядро произведения. Писателю, стремящемуся создать настоящее произведение, необходимо прежде всего правильно отыскать зерно, составляющее его суть, ядро[11]. Великий вождь уже давно указывал, что произведение должно иметь идейное зернышко, то есть полноценное ядро. Ядро произведения определяет его содержание, обусловливает образный строй и служит основным фактором, гарантирующим ему жизнь. Зерно — это семя жизни, идейное зернышко, найденное писателем в ходе пытливого и взыскательного изучения человеческих проблем в гуще самой жизни. Сюжет определяется и обусловливается зерном. Следовательно, без четкого отбора зерна не может быть и речи о каком-либо сюжете.

в) Развивать сюжеты с политической значимостью. Сюжет надо развивать так, чтобы он приобрел политическое звучание. Умело развернуть сюжет с политической точки зрения — это значит разрешить его, опираясь на политику партии. Даже если взято занимательное, впечатляющее и драматическое событие, оно все равно не сможет сильно воздействовать на умы, если не развивается под воздействием политики партии. Конфликт отражает антагонизм и борьбу различных идеологий в общественных отношениях, поэтому он всегда имеет выраженный политический характер. Образное развертывание сюжета требует естественного расширения и углубления повествования по мере развития событий и характера главного героя. Каждое (из множества действующих лиц) должно нести определенную смысловую нагрузку, «драматическое задание», а все эпизоды — выраженную идейную направленность, согласованность в раскрытии сюжета.

г) Глубоко отражать процесс формирования революционного мировоззрения. Воспитание и перевоспитание отсталых людей является во всех случаях процессом вооружения их революционным мировоззрением. Отсюда вывод: для правдивого отображения революционного воспитания людей важен не только образ человека коммунистического склада, становящегося героем нового времени, но и достоверное описание роста революционного сознания отрицательных героев в ходе перевоспитания. Для того чтобы показать рост сознательности героя, надо раскрывать его душевный мир на примере конкретных действий. Идеи человека невозможно разглядеть своими глазами или измерить приборами. Только по практическим делам можно судить о его идейных позициях, о подходе и взглядах в целом. Правдивое и глубокое изображение роста главного героя по мере преодоления невзгод оказывает серьезное воздействие и на пробуждение художественного интереса у читателей. Только тогда людям захочется сравнить себя с героем повествования, и само произведение будет оказывать на них замечательное воспитательное воздействие.

А вот и идеал:

Коммунист не только достойный, благородный и прекрасный в морально-идейном отношении человек. Ему присущи и высокий культурный уровень, и богатая человечность. Хотя и на солнце есть пятна, но коммунист как человек не имеет ни единого пятнышка. Непрерывный рост и развитие в борьбе — это естественная жизнь человека. Бутон прекрасен и до цветения, но он еще краше, когда расцветет. [...]

Содержание дальнейших разделов первой части явствует из афористичных названий:

д) В борьбе смысл жизни, а в жизни — борьба.

е) Что является основой крупного произведения: масштабность или содержание? (Ответ: содержание — в диалектической взаимосвязи с формой).

ж) Разработать правильные принципы композиции («Задача писателя — найти такую композицию, которая помогла бы ему наиболее удачно высветить зерно произведения»).

з) Конфликт должен быть решен по законам классовой борьбы.

и) В каждой сцене должен быть драматизм.

---

[10] Чучхейская антропология устами Отца и Сына недвусмысленно утверждает (цит. по брошюре «Идеи чучхе и судьба человека» (Пхеньян, 1991): «Жизнь — самое дорогое для человека. При этом его социально-политическая жизнь дороже физической, а жизнь общественного коллектива дороже жизни отдельной личности» (Ким Чен Ир. «Об идеях чучхе»).

«...преобразование общества должно непрерывно продолжаться наряду с покорением природы и перевоспитанием человека» (Ким Ир Сен).

[11] Вот так звучит в изложении журналиста «Комсомольской правды» один из текстов книги «Легенды о Ким Чен Ире»: «Он подарил зернышко одному крестьянину из Южной Кореи. Тот посадил его в землю. А весной произошло чудо — на участке выросло «рисовое дерево». В этом году хозяин собрал с «дерева» при помощи высокой лестницы первый урожай риса — целых 800 килограммов».— «Комсомольская правда», 1991, 7 ноября.

к) От малого идти к серьезному финалу.

л) Великолепие диалога — в глубине его смысла и доступности.

м) Обеспечить яркий колорит («Под колоритом произведения подразумевается то оригинальное сочетание образов, которое с эмоциональной яркостью раскрывает основные оттенки жизни».

И, наконец,

н) Оригинальность — характерная черта творчества.

Кино и режиссура

а) Режиссер — командующий творческим коллективом. Особенно много пережитков капитализма и догматизма в системе и методах режиссуры, составляющей основу киноискусства. И здесь важнее всего выявить миссию режиссера во всех ее проявлениях. Режиссер ведет весь творческий коллектив к созданию фильма, объединив под своим руководством художественное творчество, организационно-производственную деятельность и выполнение задач идейного воспитания. Подобно тому как исход боя зависит от полководческого таланта командующего, судьба кинофильма зависит от умелого режиссера. Когда режиссер, действуя бюрократическими методами, подавляет творческую

Хан Чжун Бин. «Никому не завидуем на свете». 1975

мысль съемочного коллектива или пренебрегает его мнением, он тем самым подрывает единство идей и воли творческого объединения, основы коллективного творчества [...] свяжет себя по рукам и ногам. При новой системе режиссуры создание фильма — это дело не только самого постановщика, но всего творческого объединения. Новая система режиссуры обязывает постановщика отвечать не только за труд творческого коллектива, но и за его идейно-политическую жизнь. Следовательно, он призван регулярно

Кан Чжон Хо. «Утро на Чхонбоне». 1979
«Чхонбон — место революционной и боевой славы, где Корейская Народно-революционная армия, возглавляемая великим вождем товарищем Ким Ир Сеном, 18 мая 1939 года остановилась на ночь, вступив на родную землю.
В эту ночь бойцы КНРА написали на стволах деревьев в чхонбонской тайге боевые лозунги, призывающие народ к антияпонской борьбе.
Деревья с этими лозунгами сегодня бережно хранятся в стеклянных покровах.
Чхонбон хорошо устроен как место воспитания нашего народа на блестящих революционных традициях нашей партии».

вести с ними идейно-воспитательную работу, тесно сочетая ее с практикой творчества.

б) В творчестве нужно добиваться большего. И дерзновенно стремиться к творческому взлету. Выработав на основе зерна композицию фильма и определив необходимые образные средства и приемы, режиссер должен выстроить в своем замысле кадры и развернуть послушные творческому воображению потоки. Только художник, одаренный способностью фантазировать, может поставить перед собой задачу добиться большего в творчестве. Но вместе с тем фантазия непременно должна опираться на реальность.

Далее следуют главки: в) Постановка призвана правдиво выражать проявления чувств. г) Игра актера зависит от режиссера. д) Надо повышать требовательность к оператору и художнику. е) Надо более эффективно использовать музыку и шумы. ж) В киномонтаже — секрет успеха режиссуры. з) Ассистент режиссера — творческий работник.

Третья часть посвящена работе актера, четвертая — операторскому мастерству, пятая — работе художников и гримера, шестая — музыкальному оформлению, седьмая — общим законам творчества, восьмая — руководству означенным творческим процессом. Короче говоря, литератор — пишет, режиссер — направляет, актер — перевоплощается, оператор — снимает, партия — руководит.

Нужно ли глубже вгрызаться в гранит чучхейского знания?

По приведенным фрагментам первых двух глав можно составить представление о стиле и содержании последующих.

Несмотря на многословие и обтекаемость фраз, сомнительную новизну мыслей, повторы и риторические фигуры, мы имеем дело с продуманной «железной» (и не имеющей достойных, полноценных аналогов в коммунистическом мире) системой кинодолженствования. Четкая лестница приоритетов и иерархий приводит к вершинной точке — Вождю. Все прочее в той или иной степени — результат его эманаций.

Не могу знать, в какой степени сия жесткая утопия соответствует реальному положению дел в корейском кинопроизводстве. Возможно, она так и осталась идеалом, зовущим, но не достигнутым эталоном. Если же по означенному тексту судить об облике идеального фильма — то он имеет значительное сходство с отечественными идейно выверенными мелодрамами типа пырьевского «Партийного билета» (где ни с того, ни с сего в патетические моменты персонажи начинают выводить рулады песнопений). Мифологизированная биография героя из первой части моего текста на удивление (впрочем, чему тут удивляться) соответствует его теоретическим писаниям из второй. Она скроена по их мерке.

Лишний предмет есть символ истины

Копаясь в ворохе бумаг, который насовали мне эти неугомонные люди, я обнаружил этот тезис, этот бриллиант смысла, в устрашающем нагромождении самоповторов, являющихся неотъемлемой чертой их стиля жизни.

Осенью 1989 движение Эти вышло на большую дорогу авангарда, андерграунда и нонконформизма.

Первые три квартала 1990 Эти экспроприировали территорию у маститых авангардистов (И. Иртеньева, В. Друка, Ю. Арабова, Д. Пригова и других). Воцарение и обронзовление паханов литературно-художественного андеграунда вызвало определенную стагнацию нового искусства.

Противоядие оказалось восхитительно простым: всего лишь — доводить эстетические декларации авангарда до реального воплощения. И об Этих заговорили, причем заговорили как о бесталанных, беспринципных, хулиганствующих и так далее. Бывший андеграунд признал под собой еще один андеграунд.

В ноябре 1990 года в Доме медиков (г. Москва) Эти провели фестиваль «Взрыв «Новой волны», составными частями которого были фильмы Годара, Маля, Рене, Шаброля и других «волновиков» и «беспленочные фильмы» хэппенинги собственного производства. «Московский комсомолец», этот механический апельсин столичной гласности, пережевал событие и выплюнул в мир сто или двести заметок, но если бы только он — следом фестивалю уделили внимание «Комсомольская правда», «Огонек», «ТСН», «Московская правда»... и даже «Литературная газета». И описан он достаточно подробно, единственное, что нужно дополнить,— это то, что замыслы были настолько грандиозны, что даже тридцатипроцентное их воплощение можно было считать удачей. Эти обыграли авангардистскую богему. Фестиваль представлял из себя тортик с динамитом, где тортиком были французские киноленты, а динамитом — беспленочные фильмы. Снобов подманивали, как крыс, и били по носу. А те недоумевали: зачем портить «хорошее французское кино»?

Между прочим, пятнадцатидневный фестиваль проходил при полном аншлаге. Излишне доказывать, что экспроприаторы территории искусств победили стагнаторов, продолжавших академизировать авангард.

18 апреля 1991 Эти выложили телами тринадцати человек на Красной площади нецензурное слово из трех букв. Началось следствие, на которое Эти ответили организацией десятка ходатайств, в том числе от Французского посольства, ПЕН-клуба, от кинорежиссера С. Соловьева, углубленной статьей искусствоведа С. И. Кускова, трактующей по теории деконструкции акцию как арте-факт, и отречением-капитуляцией в локальном громкоговорителе-газете «Гуманитарный фонд», отрывок из которого я хочу процитировать:

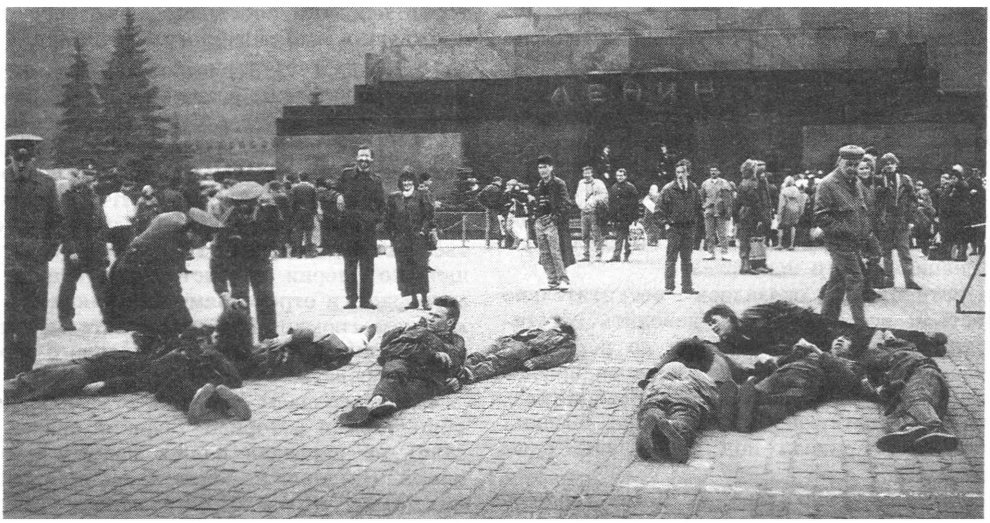
«...мы осознаем всю тяжесть вины перед обществом и историей. Великий скачок (по Мао) не оправдал наших надежд и ожиданий. Ни Мао, ни Бретон, ни Маяковский не правы, и мы с отвращением взираем на всю нашу деятельность...

...То, что написано,— не издевка, не ирония по поводу, не попытка ускользнуть от ответственности — это полная и безоговорочная капитуляция, чистосердечное раскаяние...»

Такова в самых общих чертах история Этих с момента основания до настоящего момента, история, которая продолжается соседствующими с моей заметкой свежими творениями Этих.

Во всем, что имеет отношение к новому искусству, наиболее нелепым мне представляется «новое искусствоведение». Этот завиток человеческой мысли можно принять, если четко определить его место как одного из равных жанров авангардистского творчества. Но господа авангардисты — интеллектуалы и эстеты — благосклонно принимают его как обобщающую дисциплину, а в этом качестве «новое искусствоведение» как раз и становится ЧКой победившей культурной ре-

волюции: оно задает художникам некие «правила», согласно которым тот или иной артефакт может оказаться лучше (хуже), чем другой. Это — абсурд. Новое искусствоведение — лишний предмет. Эти в первую пору нашего знакомства вскрывали новое искусствоведение как консервы, вскрывали именно теми приемами, которыми и должны были — то есть запрещенными приемами. Драки с авангардистами мужского пола и оскорбительные выходки по отношению к авангардистам женского пола, прорисовывание точек на картинках и тортик в лицо утонченному залу, явившемуся полюбоваться плоскими полетами тортиков на двухмерном



экране, не то чтобы «деформировали реальность» или «создавали миры» — вот поди ж ты, стали еще более «лишним предметом», чем новое искусствоведение.

По-авангардистски грубо выражаясь, Эти молотили кулаками в эзотерический дых нового искусства — и дыхание перехватывало.

Но начиная примерно с акции у американского посольства, в день истечения ультиматума Ираку или даже чуть раньше, с участия в рыночном шоу АТВ, деятельность Этих начала мутировать. Я не подскажу сейчас, что было причиной, а что следствием, но такого рода акции тесно были связаны с той или иной консолидацией с теми или иными людьми, что само собой диктовало игру по общим правилам, а это уже совсем другое дело. Для воспевания (хотя бы иронического) рынка или для протеста (хотя бы ернического) против войны в Ираке требовалась, кроме прочего, и врожденная склонность к расширению собственных рядов, то есть социальность иного рода, чем эзотерическая антисоциальность Этих. Такой склонности у них нет. Советскими йиппи они не станут.

Началось — нет, не затухание — сморщивание того, что именовало себя «движением». Гусаров, Осмоловский и другие попрежнему были бодры и агрессивны, но сами акции все больше имели «коверный» характер. Прецедент на Красной площади стоял в том же ряду. Хотя прочувствованные ходатайства и умные статьи преследовали внешние цели, сам факт их появления изобличал клан в действии, а содержание с большим запасом прочности укореняло Этих в разрешившем самого себя ряду. Эти были прощены и взяты на поруки новым искусством, против которого бессильна даже милиция.

Лайф-арт — единственный термин из арсенала «новых искусствоведов», с которым имеет смысл примириться, — это эвфемизм и частный случай понятия лишний предмет. Лайф-арт одинаково лишний предмет и тогда, когда «лайф» вторгается в «арт», и когда «арт» вторгается в «лайф». Эти пока чуть удачливее и значительнее в первом. Я не знаю, выполнят ли Эти свое обещание о раскаянии и начнут все сначала или обманут расслабившихся соратников — правила уже нарушены, и будильник уже заведен.

Игорь Степанов

Центростремительное сознание

Интервью с одним из лидеров Этих Жаном Люком Годаром (Анатолием Осмоловским)

(текст интервью с согласия интервьюируемого адаптирован к интеллектуальной аудитории. Пропускались матерные слова, непонятные жаргонизмы (типа: мокрый бриз под ребро и полкучи с нюха...), а также некоторые сложные структуралистские термины).

— Анатолий...

— Меня зовут Эрик.

— Эрик...

— Я пошутил, меня зовут Толик.

— Толик, почему именно ретроспектива французской «Новой волны»? И не кажется ли вам, что ваши навязчивые внедрения во время просмотра фильмов разрушают авторский замысел и ущемляют авторские права создателей?

— Эти не признают авторские права, и мне наплевать на ущемление чьих-то там прав. Я знаю одно, леворадикальное кино сейчас мифологизировано и превратилось в некое подобие культурной иконы интеллектуалов, а в свое время «Новая волна» была самой разрушительной тенденцией в киноискусстве. Убежден, Годар запищал бы от восторга, узнав, что творят с его фильмами, ведь он до сих пор радикал, сетует, что на

Акция «Цена 2.20» («Обжираловка»)

Западе нет молодых, крутых режиссеров, с той же злостью относящихся к социуму, как и он. Что же касается собственно внедрений, то мне интересна сама идея кинотеатра, в буквальном прочтении. Мне безразлично благоговение интеллектуалов перед Годаром, даже не безразлично, а противно.

— По вашему пафосу можно заключить, что вы авангардист классического склада.

— Я — Эти, а это принципиально иное. Сейчас мне близки фигуры Дюшана, Бретона, Маяковского, Аркадия Северного. Завтра, кто знает, Энди Уорхол, очень знаковая фигура, Хэрринг, Стейнбах, Бойс. Пока я меняю свою фамилию на Жан Люк Годар, документы в милиции, потом, может быть, сменю на какую-то другую...

— Меняете фамилию?!

— Да, в ментовке меня за сумасшедшего приняли. Вообще с этим очень много сложностей, и практических, и моральных, но сам факт очень занимателен, хотя повторяю: Эти — человек свободный от всяческих амбиций.

— В андеграунде вы известны своими скандальными жестами: драками, сквернословием в общественных местах и так далее. Вы больше ничего не умеете?..

— Моя большая мечта поблевать с высотного здания на Котельнической. Это, э-э-э... Роттен любил поблевать с небоскребов. Обожаю повторять чужое.

— Считают, что вы устраиваете все эти драки только потому, что ничего не можете создать.

— Очень точно сказано — «эти драки», можно сказать больше на одну букву — эти дураки. Между прочим, практически никто не знаком с нашим творчеством — моим и моих друзей, а нас целая банда, человек десять, мы работаем практически во всех областях, практически в любой эстетике. Например, в рамках ВШВС (высшая школа вульгарного структурализма), несколько месяцев функционировавшей на журфаке МГУ, мы занимались разработкой структуралистской теории. В этот период я написал несколько текстов. Например, классическим текстом экспроприации можно считать «Принципы киномонтажа Жана Люка Годара в действии». Это произведение нечто среднее: поэзия, критика, проза. Вообще-то полимпсест. Правда, из-за излишней герметичности он не предназначен для массового читателя.

С другой стороны, сейчас у нас доминирует постгоп поэзия: песни и стихи, замешанные на «Секс Пистолз» и Аркадии Северном:

Тому не страшен СПИД,
Кто с президентом спит.

Или

Надевши импортный гондон,
Мой ... с рогами, как троллейбус.
Сейчас его засуну в дырку,
Вот это будет ...

(поется на мотив «Шаланды полные кефали»).

Один и тот же автор — Рональд Рейган. Что же касается «этих-драк», то эта деятельность лежит в области лайф-арта, создания индивидуального мифа. Вообще-то Кира Муратова осуждает меня за излишний цинизм, ей более органичен другой образ, всякое там православие и прочая. Но Эти — человек изменяющийся, так что драки — это, конечно, интересно и весело, но можно попробовать что-то другое. И не обязательно в области экстремистского дискурса. Тем более что это уже история. Самый яркий документ этого периода — красная Книга «РРР» (Революционно-Репрессивный Рай)...

— Близка ли вам панк-культура?

— Как одна из составляющих Эти, несомненно, но больше всего я люблю апельсины...

— Апельсины?

— Да, марокканские апельсины...

— Есть ли у Эти исторические предшественники?

— М-м-м... Розанов — Эти по убеждениям... ... Фернандо Пессоа — Эти по жизни... ... ... Джерри Рубин — Эти в политике, Кокто — Эти в действии, Шерри Левайн — Эти полчаса тому назад, Дада — Эти в дада, остров Итуруп — Эти в океане...

Что же касается современного советского искусства, то андеграунд — это кучка дураков, которые договорились считать себя умными, а чтобы убедительней выглядело, установили ранжир: вот умный, вот не совсем, вон там совсем монстр, а вот идиот. Дураки уши развесили и слушают.

Между нами и ними лежит целая эпоха под названием рок-н-ролл. О чем можно говорить если их приводит в шок творческий акт Вишоса, когда он заколол свою любовницу булавками до смерти и после повесился сам...

К слову сказать, сейчас, пожалуй, только мы наиболее яркие, интересные персонажи из молодых художников, андеграундская мафия это подсознательно чувствует, поэтому и бесится. Ведь они боятся конкуренции, боятся долларов недобрать...

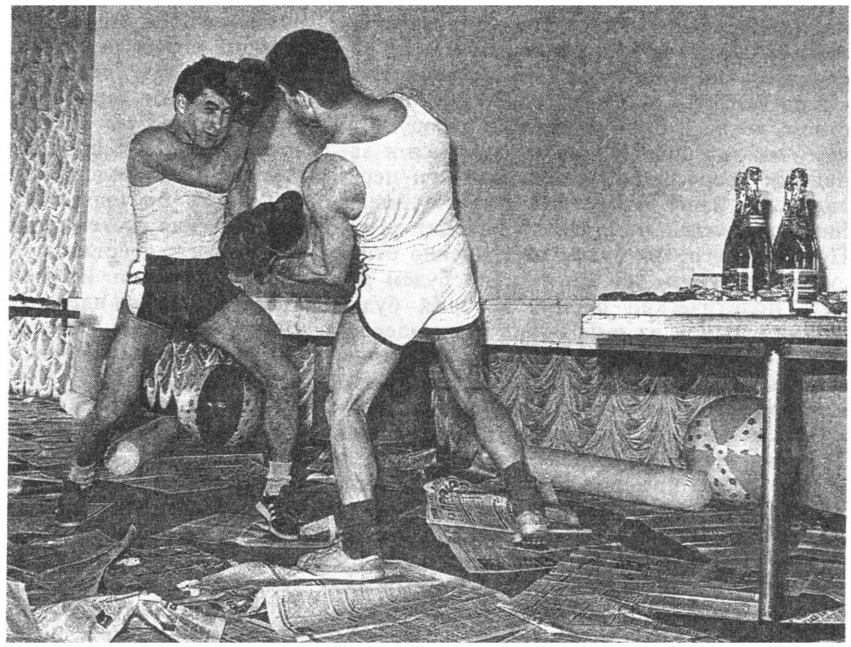
— Чем вы собираетесь заниматься в ближайшем будущем?

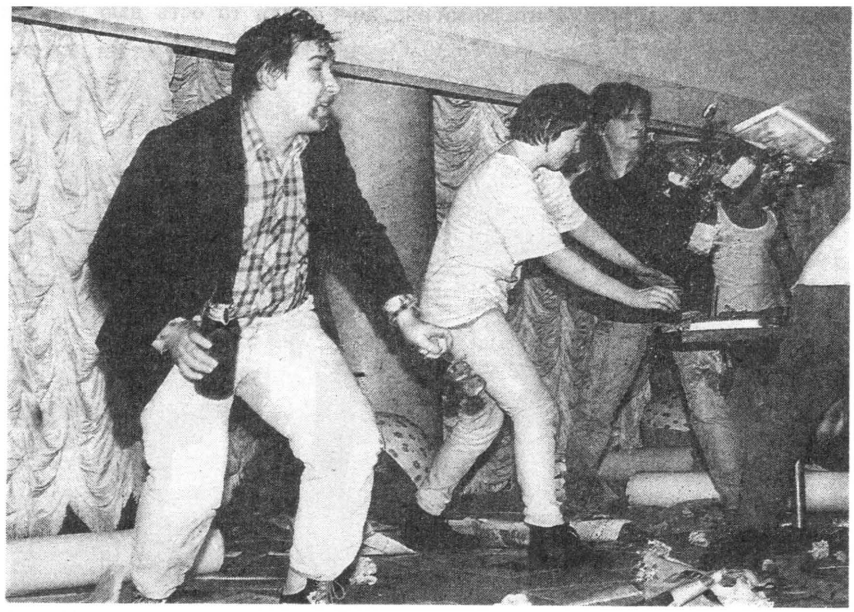
— Главное направление — уличные акции-

демонстрации и политическое кино. Самая непопулярная в андеграунде тема, все мараться боятся, а мы абсолютно ничего не боимся.

— Соц-арт?

— Совсем нет, настоящее политическое кино. Одна лента против коммунистов, другая против жидов, третья за здоровый нравственный образ жизни. Без тени иронии, мы лишь скромные регистрирующие аппараты, как говаривал «холодильник без пальцев» Андре Бретон. Кроме того, готовим перманентный фестиваль «Маневры бунтующей молодежи». Сейчас ищем потенциальных





Эти: «беспленочное кино»

участников и спонсоров. Возможно, запустим свой музыкальный проект «Тхе Битлз»...

Интервью записано Н. Королевой

Из интервью газете «Гуманитарный фонд»

Мы объявили войну постмодернизму, мы полностью распрощались со своим интеллектуальным прошлым. Мы хотим заниматься настоящим политическим искусством типа «Окон РОСТА» Маяковского, то есть искусством, которое было бы нужно народу. Почему мы так оппозиционно относимся к западным творческим концепциям: при пересадке на нашу почву они уже не имеют никакой связи с тем, что происходит здесь. Прежде всего мы будем отстраненно относиться к любым идеологиям, но будем делать политический фильм, который будет отвечать одной из выбранных нами идеологий. То есть мы можем быть за «Память», можем быть против «Памяти», за коммунизм или против коммунизма, и всякий раз, снимая эти фильмы, мы будем в них верить. То есть если мы сделаем фильм против евреев — мы поверим, что евреи виноваты. Кроме того, будем выбрасывать в социум различные фетиши. Сейчас готовится фильм против коммунистов, который будет задавать разные вопросы: начиная с того, почему нет в стране колбасы, и кончая вопросом, почему у нас такое правительство. Причем без всякой иронии — это будет нормальное политическое искусство. Зрительный ряд, который мы хотим построить, будет достаточно специфическим. Сейчас снимаем небольшой короткометражный фильм «Судьба корейца в Японии» — фильм о советском образе жизни. В замысле — третий фильм, пока еще без названия — это фильм против евреев. Как можно поверить, что евреи виноваты: надо перебить всех евреев и посмотреть, изменится ли что-нибудь. Если ничего не изменится, значит, надо перебить тех, которые перебили евреев. Если что-то изменится, значит, действительно евреи были виноваты. Вот через эту мысль можно врубиться в любую идеологию. В идеологию врубаются не посредством логических построений, а посредством красивых фраз.

То есть не только идеология, но любая эстетическая система, она, как мне кажется, только тогда действенна, когда написана красивыми фразами. Именно через бред можно въехать в любую идеологию. Фраза из нашей книги: «Бред — вот единственная гарантия того, что твоя речь завербует надежных сторонников».

— А что это за книга?

— Это «РРР» — мы некоторые выдержки читали оттуда. Книга никому не нравится, в основном всех шокирует. Здесь много проповедей насилия и тому подобное.

— А кто автор?

— Я и Дима Пименов.

...Когда я провожу акции и бью тому же Друку или Иртеньеву морду, я считаю, что это создание культурной ситуации. Они этого не понимают. Я создаю культурную ситуацию, то есть даю пищу для языков.

Акция у посольства США перед началом боевых действий в Персидском заливе

Об акциях. Расскажу лишь о двух: второй и последней (двенадцатой).

На фильме Ф. Трюффо «400 ударов» была объявлена акция «Детский либид», но удивленные зрители не увидели никакого действия, только во время сеанса два раза прерывался фильм Трюффо. Большинство непосвященных восприняли это как технические неполадки, однако все было гораздо сложнее, дело в том, что в тот момент, когда киномеханик выключил аппарат, в зал входил молодой человек, представляющий собой самоценный эстетический объект (он занимался искусством присутствия). Этот молодой человек заходил в зал, где сидела девушка которую он любил (она не подозревала о его страсти), и те несколько минут, пока оставался включенным свет в зале, предавался любовным фантазиям. После того как кинопроекционный аппарат включался, он незаметно выходил из зала. Неудовлетворенный зритель требовал действия, но действие проходило только в голове у главного героя (влюбленного молодого человека).

Последняя акция: «Дословный показ мод в 1990 году» (в народе: «Армагеддон»), участвовали: два боксера, девять актеров, медведь, человек на лыжах, человек на велосипеде.

В конце фильма Л. Маля «Зази в метро», когда в кадре происходит веселый дебош в маленьком ресторанчике, на сцену выходят люди — начинается светский раут, резко переходящий в сладкое побоище. Не буду описывать, как происходила драка, в прессе достаточно ярко описано это действо,— раскрою лишь концептуальный замысел акции. Концепция: модель студенческой революции в мае 1968 года в Париже. Балаган, драки, сюрреалистские выкрики (типа: «Кругом одни окна, и я не знаю, куда бегут мои глаза!») должны были создать некую культурную атмосферу, когда чувство вседозволенности побеждает и инстинкты выплескиваются наружу.

Зрители это быстро поняли и активно включились в процесс: в зале то там, то здесь возникали незапланированные драки, летели скомканные газеты, раздавались крики. Жаль только, что администрация ЦДМ вставляла нам палки в колеса, ведь запланировано было гораздо больше, чем осуществилось на деле (представьте: открывается окно, въезжает люлька аварийной машины, с которой человек в нацистской форме толкает речь на немецком языке — я должен был играть роль нациста)...

Так или иначе, но оргазм выплеснулся за пределы ЦДМ, и мне пришлось продолжать действие в Тушинском районе, где два местных гопника попросили у меня прикурить, о чем они впоследствии очень пожалели. Такое развитие сюжета показывает, что название акции придумано не случайно.

Жан Люк Годар

В подборке использованы материалы
из газеты
«Гуманитарный фонд»

Ю. Арабов

Как это делается в домашней культуре

В восьмидесятых было счастливое время, многие с этим согласятся. Московские кухни, чердаки, загончики... «Метареализм», объявляющий войну «концептуализму», и наоборот. Преследование КГБ. Пара «нетрадиционных» стихотворений, просочившихся в печать, и полемика вокруг них в ЦДРИ. «Подпольные» выставки на Малой Грузинской. Дебош в клубе фабрики «Дукат»...

Я говорю о том круге явлений, который в наше время был легализован под этикеткой «постмодернизма» и который, по моему глубокому убеждению, является уже реликтом, духовным антикварнатом, во всяком случае, в границах и параметрах, сложившихся в Москве. За другие города и страны отвечать не берусь.

Говорю еще на том основании, что сам занесен в «паханы литературно-художест-

венного андеграунда» вместе с людьми, с которыми меня связывает давнишняя «литературно-художественная» приязнь.

Когда наступила горбачевская эра, когда в течение года-двух вдруг поменялись знаки и наш «авангардистский этаж» усилиями либеральных журналистов был превращен во вселенную, а все остальное начало потихоньку проваливаться в тартар, перед каждым художником, связанным в той или иной мере с теорией и практикой «нового» искусства, встал мучительный вопрос: «Как жить дальше?» Седобородые мужи с обтесанными в неравных битвах клыками вдруг превратились в мальчиков, обдумывающих житье.

Произошло это из-за интуитивного знания, в котором признаться публично было совершенно невозможно, да и сейчас немногие скажут так. Знание это было трагичным. Состояло оно в том, что «этаж» при всех своих удобствах никак не может стать вселенной. А если все-таки станет, то такая вселенная уподобится прошлой, то есть соцреалистической, с которой постмодернизм вроде бы вел сокрушительную борьбу.

Действительно, когда начинаешь думать об эстетических параметрах двух «непримиримых» ветвей советского искусства, то в сердцевине их находишь глобальную общность, делающую борьбу бессмысленной.

Это было бы еще полбеды. Но вдруг навалилась беда более зримая: оказалось, что с ликвидацией тоталитарного режима художественные «ключи», находившиеся в руках постмодернистов, перестали открывать окружающий мир. То есть предмет описания столь стремительно изменился, что приспособиться к нему, не перечеркивая прошлой жизни, стало практически невозможно.

Открылось несколько путей. Путь первый — уход, эмиграция, если не географическая, то внутренняя. Многие перестали писать. Другие переехали в иные часовые пояса, чтобы новые условия жизни заглушили тоску по утраченному Эдему. (Разве нет? Ну хотя бы в эстетическом смысле?) Третьи решили репродуцировать самих себя, делая бесконечные дубли с вещей пяти-десятилетней давности.

Четвертых, кажется, нет. Но все мои помыслы и надежды направлены именно к ним, к четвертым.

Одним из главных эстетических принципов постмодернов было (есть) равновеликость (равномелкость) духовных иерархий, когда любая теория (явление) стоит одна другой (не стоит ни гроша). То есть, что ангел, что унитаз, все едино. Ангел вполне может сидеть на унитазе, почему бы и нет? Или унитаз на ангеле.

За примерами ходить далеко не надо. В любопытной статье С. Анашкина «Ким Чен Ир. Неизбежность мифа» читаем: «Но ведь прокрустово ложе для мыслей, идей, чувств, строгие прописи жизненных уставов изобрел не Ким Чен Ир и даже не В. И. Ленин [...] В том на тысячелетия их опередили Будда, Конфуций, апостолы и Христос, прочие учителя и пророки».

Любой нормальный теолог безусловно сойдет с ума, когда после этой фразы попытается обнаружить в Новом Завете хотя бы намек на нормативную эстетику в светском понимании, чему посвящена работа С. Анашкина.

Но теолог сойдет с ума не только от этого. Он принципиально не сможет взять в толк, почему Спаситель уравнивается с «прочими учителями и пророками», среди которых Ким Чен Ир и В. И. Ленин. Это оценит, думаю, лишь член бывшей депутатской группы «Союз» Журавлев, прокричавший на одном из заседаний (или съездов?): «Коммунизм — это советская форма христианства!» Правда, где теперь эта депутатская группа? Там же, думается, где и коммунизм.

Перед нами, как говаривали прежде, «типичный образчик» постмодернизма — сваливание в кучу всех и вся, когда заблудший кореец, *обреченный* на забвение в перспективе ближайших ста лет (ничтожный срок для истории!), ставится на одну доску... ну, хотя бы, с Гаутамой (беру это имя, заботясь о том же корейце, потому что спасение для него вероятнее через Будду).

Я не бросаю камень в С. Анашкина. Я и сам мог бы брякнуть нечто подобное годы назад. Просто за этим стоит очень многое. Прежде всего то, что *жизнь есть игра*. У «них» — в бисер, у нас — в козла. (Интересно, что за популярной совковой кличкой «козел» скрывается главное действующее лицо Вальпургиевой ночи.)

Если *жизнь есть игра*, если она грязна и ужасна и человек попадает в нее *против* своей воли, по недоразумению или, того хуже, *по злому умыслу*, то и *искусство есть игра*. Итак, будем играть.

Это также краеугольный камень отечественной практики постмодерна. Игра — вещь хорошая, более того, необходимая. Играют дети, для которых открыты врата Царства Небесного, играют животные...

«Пощечина общественному вкусу»

Так в начале века назвали свой манифест русские футуристы и так, наверное, можно было бы назвать то, что происходило в Доме медика в минувшее воскресенье.

Здесь проходило финальное гала-степ-шоу советско-французского фестиваля леворадикального кино. Уютный зрительный зал Дома медиков. На сцене, перед экраном, — столики с шампанским и тортами. Меркнет свет, начинается фильм. Если попробовать рассказать, о чем этот фильм, ничего не получится — сплошное нагромождение фантастики, сказки и жизни реальной. Особенно впечатляла финальная сцена — герои фильма устраивают в ресторанчике потасовку, смачно бьются бутылки о головы, ломаются столы и стулья, и вдруг действие фильма как будто переносится на сцену. И уже не в кино, а наяву два боксера угощают друг друга крепкими тумаками. Из-за кулис выходят улыбающиеся люди, хлопает, открываясь, шампанское, а дальше торт с размаху размазывается по физиономии соседа. В конце концов клубок копошащихся на полу тел накрывается сетью, и на сцену на задних лапах выходит медведь — самый настоящий бурый медведь, правда, намордник.

— Фестиваль проводило движение «Эти» при помощи французского посольства и гуманитарного фонда имени А. С. Пушкина, — говорит, вытирая торт с лица, художественный руководитель финального шоу А. Осмоловский. — Движение «Эти» — полная беспринципность, мы не имеем какой-то своей идеологии, и основная идея нашего движения — освободиться от любой идеологии.

Шоу закончилось, одни разошлись умываться, другие поехали домой. Посреди заваленного обрывками газет коридора молча и уныло стояла женщина. То ли находилась под впечатлением леворадикального кино, то ли думала о том, каково будет все это убирать. Реальная жизнь продолжалась.

Ф. ГЛАДКИХ.
Фото А. ЗЕЛЕНКОВА

7 ноября в «Панораме «МК» сообщалось, что с 10 по 25 ноября в Центральном Доме медика движение «ЭТИ» при содействии посольства Франции в СССР и Всесоюзного гуманитарного фонда им. А. С. Пушкина представляет «Взрыв «новой волны»: как было тогда у них — фильмы режиссеров Годара, Трюффо, Шаброля, Маля, Рене, и как будет сейчас у нас — беспленочные фильмы-акции группы «Кино взрыва»: А. Осмоловский, Д. Пименов, Г. Степанов, И. Степанов.

А сейчас полным ходом идут съемки двух уличных фильмов «Цена 2.20» и «Судьба корейцев в Японии». Премьера — в январе 1991 года, на одной из московских площадей. 20 ноября в 12.00 на Красной площади прошли съемки одного из ключевых эпизодов фильма «Цена 2.20».

Желая сделать авангард доступным широкой массе зрителей, группа «Кино взрыва» снабжает уличные фильмы политическим комментарием. Красивая фраза взрывает мир! («Хорошо живем — Президента жуем!» — один из лозунгов акции «ЭТИ».) Для того, чтобы не дублировать телевидение, темой этих фильмов станут опальные идеологии: «Память», ДС, РКП и т. д. К любой идеологии «ЭТИ» равнодушны. Дотошный зритель может обвинить «ЭТИ» в беспринципности, но именно беспринципность скрепляет мутную пену «ЭТИ».

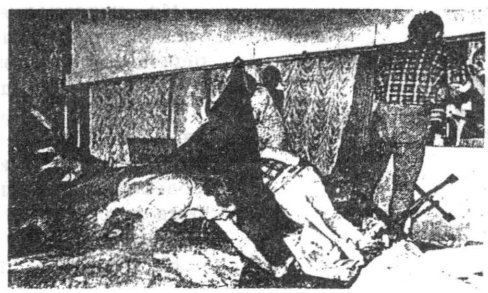
В интервью Телевизионной службе новостей движение «ЭТИ» опротестовало проект постановления Моссовета о запрете порнографии.

Вечером 25 ноября на закрытии «Взрывной волны» в ЦДМ — гала-стеб-шоу «ЭТИ» будет полный армагеддон

ЭТИ СУМАСШЕДШИЕ «ДА» И «НЕТ»

Жаль, конечно, что на закрытии «Новой волны» в Центральном Доме медиков не было выбитых зубов и за други своя пролитой крови. Но и того, что творилось 25 ноября на гала-стёб-шоу «ЭТИ», сполна хватило демократичной и очень терпеливой администрации Дома медика для обращения в суд о возмещении ущерба. На последних 15 минутах «Новой волны», на фильме Л. Маля «Вази в метро», состоялся обещанный армагеддон. Сцена, экран, зрительный зал одновременно с финальной дракой в фильме превратились в сплошную кашу из разлитого на головы зрителей и организаторов шампанского и на те же головы надетых тортов. Накачанные боксеры, неожиданно появившиеся люди на лыжах и велосипедах, опрокинутые стулья, столы и полетевшие в зал и на сцену мячи, тазики, огнетушители, надувные бревна образовали одну большую кучу, которую в довершение всего накрыли большой черной сетью и свежими газетами. И тут вышел Миша. Настоящий 200-килограммовый медведь с балалайкой в лапах. Это было самое приятное воспоминание с гала-стёб-шоу.

Все заработанные средства, которые планировалось пустить на съемку первого уличного фильма предстоящей революции, пойдут теперь на возмещение ущерба ЦДМ



Эти в «зеркале прессы».

Эти:
«Лайф-арт»?

Но когда, например, подашь слепому вместо хлеба камень, он вряд ли развеселится. Это не брюзжание. Я говорю лишь о том, что окружающий нас мир (увы!) исключительно к игре не сводится.

Кстати, отсюда идет терминологическая путаница, которая для постмодерна с его «разработанным» теоретическим языком особенно странна.

Вас устраивает, например, приложение термина «миф» к деятельности Ким Чен Ира и Гаутамы? Неужели устраивает? Тогда мне вас искренне жаль.

Конечно, в первом случае речь идет не о *мифе*, а об *иллюзии*, пусть и «великой». Перед нами всего лишь иллюзионист, Акопян в масштабе страны. Назвать Ким Чен Ира и прочих «кимов» грядущего иллюзионистами мне позволяет исторический опыт бывшего СССР. Уж на что Джугашвили был «велик», «сверххудожник», создавший «гиперавангардистскую реальность» (спасибо Б. Гройсу за это. Распотешил, старинушка!), но считали ли вы, за сколько *дней* развалилась гиперреальность этого сверххудожника? За годы застоя? Перестройки? Скажу по-своему: за августовские *три дня* 1991 года. (Кстати, показательно само это число «три» в приложении к неудавшемуся военному путчу. Эти дни своей цифрой отсылают нас к другим дням, связанным со смертью и Воскрешением Того, Кто под нашими перьями вошел в «прочие учителя и пророки».)

Недолговечность «гиперавангардистской» империи в историческом масштабе определяет одна небольшая штучка, вернее, *мелкое* свойство, не принимаемое постмодерном «всерьез». Эта штучка называется ложью. Обольщением. Неоязычеством, когда место Бога занимает человек. Только и всего. А все, основанное на лжи, недолговечно. Так что предсказать ближайшее будущее Ким Чен Ира и созданной им *иллюзии* не представляет труда. А путь спасения, указанный, например, Буддой, будет жить столько, сколько будет существовать Восточный мир.

Но, перечисляя некоторые свойства домашней культуры, мы отвлеклись и сейчас перейдем к одному из главных, ставшему в последние год-два доминирующим.

Называется оно *провокацией*. И, кажется, культура, ее породившая, от нее же и погибнет. (Об «ироничном» аспекте постмодерна я говорить не буду, так как эта тема вполне отыграна критиками в статьях о «соц-арте».)

Не то чтобы провокационность не была

свойственна искусству вообще. Нет, она — часть нашего сознания, сродни «вздоху замученной твари», протестующей против зла мира сего. Интересно то, что провокацией сегодня начинают заниматься не очень голодные, не очень замученные люди, пополняющие собой буфеты Дома литераторов и Дома кинематографистов.

Если так называемые «паханы андеграунда» кое-что писали в свободное от депрессии время, то эти, кроме манифестов, кажется, ничего и не пишут. Это и не надо. Во-первых, всякое сочинение требует определенных усилий, во-вторых (и это самое главное), популярность «паханов» зависела часто не от качества написанного ими, а от обстоятельств, не связанных напрямую с эстетикой, как то: участие в тех или других тусовках, мелькание на одних и тех же подмостках, в одном и том же кружке (квартире, чердаке и так далее), «своя» критика, «свои» вообще...

В предыдущем куске я написал «эти» с маленькой буквы, Теперь я буду писать с большой. В нашем случае вклад Этих в «разоблачение» пороков и несовершенств домашней культуры очевиден.

Эти уловили ахиллесову пяту многих «паханов» и поставили в некотором смысле чистый эксперимент. Это не только «беспленочное кино», о котором они пишут в своих манифестах-отчетах, но и бессловесная поэзия, безживописная живопись, безмузыкальная музыка... но нет, не в смысле тишины.

Бесы вообще не выносят тишину, им надобен бесконечный шум.

Эти поняли, что любая глупость с подведенной под нее теорией «козлов-критиков» сразу же мифологизируется (иллюзионируется). Отсюда появляются в общем-то ненаполненные каким-либо конкретным содержанием термины типа «лайф-арт», «боди-арт»... Не важно! Был бы термин. Ведь постмодерн во многом явление терминологическое, разве не так?

Вслед за западными философами, прекрасно раскрывшими роль масс-медиа в духовном порабощении человечества, Эти осознали, что любое упоминание о них в любом контексте, пусть самом дрянном, идет лишь на пользу Этим, закрепляя их нишу в «общественном сознании». А дрянной контекст не важен. Мы ведь сами дря-янь... И целый мир дря-янь, разве не так, Толя?

Не так, мой милый, не так, дорогой. Дело в том, что «постмодернистский» акт Сида Вишоса стар, как мир. Это мы уже проходили в начале века, причем именно в России. Что нам английский ублюдок Сид Вишос? Ну, заколол любовницу булавками, ну, кричала она, билась, истекала кровью... Не эстетично это. А ты лучше попробуй *убей*, не прибегая к насилию, организовав, скажем, *самоубийство* той же любовницы, а когда смерть произошла, *то выпей* за свершившийся «мистериальный» акт бокал шампанского...

Наговариваю? Дьявольские советы подаю? Нет, всего лишь пересказываю воспоминания желчного Ходасевича, касающиеся духовных подвигов «крупного» символиста В. Брюсова.

Масс-медиа — это верно, это сила. «Если бы Христос явился миру сегодня, то он бы проповедовал через телевизор»,— так говаривал когда-то покойный Леннон. К сожалению, не только Христос, к глубокому сожалению...

Один мудрый человек заметил, что скверна в написанное слово попала через книгопечатание. То есть раньше все переписывали от руки. Процесс был трудоемкий, многолетний, следовательно, тиражировалось лишь *насущное*, без чего жизнь человеческая представлялась тьмой, то есть Слово Божье. Книгопечатание упростило процесс тиражирования. Теперь стало возможным размножать не только *насущное*, но и необязательное, лукавое, вредное. Радио и телевидение довели этот процесс до идиотизма.

Начали появляться люди-фантомы, люди-призраки. Никто уже не знает, что они *сделали* (нарисовали, сочинили), это уже не важно. Важно *мелькать*. Желательно в один и тот же час, чтобы у зрителей выработался бы условный рефлекс подобно слюне, которая течет у собаки при виде куска мяса: а где же этот, с усиками (или без)? Появился? Слава Богу, значит, мир еще не рухнул.

Андеграунд в «годы застоя» лишен был такой возможности. Масс-медиа заменяли сплетня и слух. Потому и культуру эту я называю домашней. Но, кажется, молодые, поименованные словом Эти, объявляя войну прошлому андеграунду, идут на самом деле след в след, стопа в стопу, ибо средства одинаковые, да и цели — тоже. С той лишь разницей, что, скажем, понимание юмора у них... как бы это помягче выразиться, более дубовое, поскольку внутренний «замес» почти что целиком строится на агрессии и уязвленном самолюбии. «Окна РОСТА» реанимируются не из-за идеологических пристрастий, а из-за блуда борьбы, пульсирующего в жилах любого под-

МЕМОРИАЛ

ПРАВЛЕНИЕ
ВСЕСОЮЗНОГО ДОБРОВОЛЬНОГО
ИСТОРИКО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

125319, Москва, ул.Черняховского, 2
Тел. 161-92-86
Расчетный счет 608666
в ОПЕРУ Жилсоцбанка СССР, филиал 299093

УЧРЕДИТЕЛИ:
СОЮЗ АРХИТЕКТОРОВ СССР
СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ СССР
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ СССР
СОЮЗ ДИЗАЙНЕРОВ СССР
"ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА"
"ОГОНЕК"

№ _____ от "12" июня 1991 г.

Начальнику отделения милиции
по охране порядка на Красной площади
т.Кирсанову В.Д.

Несколько дней назад к обществу "Мемориал" обратился Всесоюзный гуманитарный фонд им А.С.Пушкина по поводу акции, проведенной 18 апреля с.г. на Красной площади художниками-авангардистами, объединенными в группу "ЭТИ" ("экспроприация территории" искусства). ВГФ просит нас поддержать ходатайство о прекращении уголовного дела, с которым в органы правопорядка обращались Союз кинематографистов Москвы, ПЭН-центр,музей современного искусства и сам Гуманитарный центр. Мы ознакомились с обстоятельствами дела так, как они были описаны в прессе, с заключениями искусствоведов, имели беседы с одним из участников группы - Г.Гусаровым; таким образом, мы сумели составить собственное мнение об акции 18 апреля.

С нашей точки зрения перформанс (уличное представление), инкриминируемый группе "ЭТИ", было бы неправильно квалифицировать как "злостное хулиганство", тем более совершенное "с особым цинизмом". Мы считаем, что такая формулировка предполагает осознанное намерение оскорбить кого-либо, а именно этого в действиях группы "ЭТИ" усмотреть никак невозможно. Группа намеревалась, как это видно из других ее акций, не вызвавших нареканий со стороны властей, создавать новые художественные объекты и осуществляла это методами, известными и принятыми в среде авангардистов разных стран. Другой вопрос, являются ли акции группы "ЭТИ" художественно значимыми и в какой степени. Но это вопрос творческой удачи или неуспеха художников, лежащий целиком в сфере проблематики искусства и не имеющий отношения к Уголовному Кодексу.

Что же касается употребления ненормативной лексики в акции 18 апреля, то проблема "искусство и общественная мораль" действительно существует, как существовала и во все времена. Быть может, следует разрабатывать какие-то законодательные нормы, регулирующие решение этой проблемы - тогда недоразумения между художниками и правоохранительными органами будут сведены к минимуму. В нашу же эпоху, когда ненормативная лексика широко распространена не только в быту, но и в художественной литературе, кино и т.п., неправильным было бы видеть в действиях группы "ЭТИ" нарушение закона, а не тривиальный художественный прием снижения.

Правозащитная комиссия "Мемориала" считает возможным присоединиться к мнению ряда творческих организаций и ходатайствовать о прекращении уголовного дела в отношении членов группы "ЭТИ".

По поручению правозащитной комиссии (А.Даниэль)

Информэлектро-Рэкламе Зак.311.

МОСКОВСКИЙ СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
MOSCOW ASSOCIATION OF FILMMAKERS

123825, Москва,
ул. Васильевская, 13.
Расчетный счет № 367208 в ОПЕРУ
при Правлении ЖСБ СССР сериал 299093

Телефоны: 251-51-06
254-22-72
Телефакс: 973-20-20
Телекс 411939 SU ECRAN

№ _____ От "___" _____ 199__ г.

Начальнику отдела милиции
по охране порядка на
Красной площади

т.КИРСАНОВУ В.Д.

ХОДАТАЙСТВО

18 апреля 1991 года на Красной площади художники группы "Эти" совершили акцию, известную в эстетическом обиходе как "перформанс". Событию был придан характер общественного осуждения.

Абсурдно придавать этим действиям какое-либо политическое значение, поскольку перформанс проводила не политическая партия, а группа художников-авангардистов исключительно с эстетическими задачами.

Что касается попыток инкриминировать обыкновенное хулиганство, осложненное цинизмом, то уже давно ненормативная лексика (нецензурные выражения) вошла в художественную практику как на Западе, так и у нас. Достаточно вспомнить напечатанный в журнале "Иностранная литература" роман американского писателя Генри Миллера "Тропик рака", кинофильмы режиссеров Ж.-Л.Годара, Луи Маля, Р.В.Фассбиндера. В советском искусстве это проза молодого писателя В.Сорокина, кинофильм Киры Муратовой "Астенический синдром" и др. Хотелось бы подчеркнуть, что художники не оказывали сопротивления властям и не возмущали прохожих. Они всего-навсего легли на площадь. Вообще, в самом факте возбуждения дела есть анекдотичный оттенок. Надеюсь, что прецедент на Красной площади заставит этих молодых художников быть осмотрительнее, учитывать возможные негативные последствия. Думаю, что нет основания доводить дело до судебного разбирательства.

В связи с вышеизложенным, вероятно, имеет смысл прекратить уголовное преследование в отношении художников группы "Эти" Г.Степанова, А.Осмоловского, А.Обуховой, М.Орловой.

С уважением,

Сергей Соловьев,
кинорежиссер, кинодраматург,
Лауреат Государственной премии
СССР

INTERNATIONAL P·E·N CLUB

RUSSIAN SOVIET P·E·N CENTER IN MOSCOW
МЕЖДУНАРОДНАЯ АССОЦИАЦИЯ ПИСАТЕЛЕЙ П·Е·Н-КЛУБ
РУССКИЙ СОВЕТСКИЙ ПЕН-ЦЕНТР В МОСКВЕ

СССР 121 069 Москва Воровского 52
тел. 290 41 67 телекс 411 950 SU

USSR 121 069 Moscow Vorovskogo 52
tel. 290 41 67 telekx 411 950 SU

President:
Anatoliy Rybakov

Vice-Presidents:
Andrei Bitov
Evgeniy Evtushenko
Fazil Iskander
Anatoliy Strelyani
Arkady Vaxberg
Igor Vinogradov
Andrei Voznosenskiy

Executive Council:
Belis Akhmadulina
Oleg Chukovtsev
Sergei Kaledin
Anatoliy Kim
Anatoliy Kurchatkin
Vladimir Lakshin
Vladimir Makanin
Bulat Okudjava
Evgeniy Popov
Igor Shklarevskiy
Tatyana Tolstoya

Executive Director:
Vladimir Stabnikov

ПРОКУРОРУ ЛЕНИНСКОГО
РАЙОНА
г. МОСКВЫ
ТОВ. ПОПОВУ Н.М.

Уважаемый Николай Михайлович,

В Русский советский ПЕН центр обратились с письмом представители художественной группы "ЭТИ" Г.Степанов, А.Осмоловский, А.Обухова и М.Орлова с просьбой обратить внимание и, при необходимости, защитить по вопросу возбуждения уголовного дела по Статье 206 часть 2 и за действия на Красной площади 18 апреля 1991 г. Хотелось бы получить от Вас информацию по сути претензий к молодым художникам и поэтам. Информация, которой располагаем мы, говорит о том, что дело возбуждается на основании публикации фотографий в газете "Московский комсомолец". На наш взгляд, претензии в большей степени могут быть отнесены к газете, нежели к самой группе, производивших актерское действие на Площади.

Просим Вас отнестись с особенной внимательностью к этому делу, поскольку интересы и задачи ПЕН клуба требуют наблюдения по этому делу в связи с обращением молодых поэтов и художников для оказания защиты.

С уважением,

А.Ткаченко

Член комитета
"Писатели в заключении"

ЮНОСТЬ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЕЖЕМЕСЯЧНИК СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

"11" июня 1991 г.

Начальнику отдела милиции
по охране порядка на Красной
площади
тов. Кирсанову В.Д.

ХОДАТАЙСТВО

Я знаю А.Осмоловского, Г.Гусарова, Д.Пименова как молодых одаренных поэтов, у которых есть /и должно быть/ будущее. Они дебютировали в журнале "Юность", горячо любят литературу. Я думаю, что это незаурядные ребята.

С этой точки зрения прошу ограничиться общественным осуждением выходки группы, в которой они участвовали 18 апреля 1991 года на Красной площади. Уверен, что случившееся уже послужило им серьезным уроком и нет настоятельной необходимости в судебном преследовании.

С уважением

К.Ковальджи, писатель, член редакционного совета журнала "Юность", руководитель поэтической студии.

ростка. Они и погибнут вместе с тем миром, против которого борются, мира, как им кажется в глубине души, «очень большого» и значительного. Он и в самом деле очень большой. Человек этак пятьдесят. Может быть, сто. (Дойдет ли до двухсот? Дойдет, если приплюсовать сюда нескольких зарубежных профессоров, занимающихся проблемами советского поставангарда.)

Что, в самом деле, я пишу? Зачем? Ведь, собственно говоря, сам автор связан с этим миром намного теснее, чем хочет представить равнодушному читателю.

Пишу потому, что, кажется, понимаю, *куда* должно вырулить то, что называется андеграундом. *Этого* пока нет, но об этом я постараюсь сейчас сказать.

История культуры, как и история общества, представляет из себя некую спираль. Как бы все уже было... И все *еще* будет, на новом уровне, на новом витке.

Называя черты домашней культуры, я вскользь упомянул о некой главной, роднящей эту культуру с ее, казалось бы, антиподом, «социалистическим реализмом». Однако какие могут быть сравнения? Если мы согласились с тем, что в постмодерне не существует духовных иерархий, что все культуры и слои существуют в нем на равных, выстраиваясь на одной горизонтальной линии («диалог культур», «полистилистика» и так далее), то уж в соцреализме этого нет и в помине. В нем — явная вертикальная структура, когда общественно-прогрессивное (коммунизм) доминирует над «родимыми пятнами» прошлого, генералиссимус — над маршалами, рабочий — над интеллигентом...

Тогда ответьте, почему постмодерн столь привязан к этой структуре, так привязан, что родилось целое направление,— «соц-арт», а цитаты из «официальных» творений и документов «прекрасной эпохи» обрели вторую жизнь в постмодернистских текстах?

Я не открою Америки. Оба культурных явления роднит между собой их глубокий *атеизм*. Только в соцреализме на место Бога возведено «всепобеждающее учение» и его носитель, а в случае постмодернизма...

Впрочем, я уже все сказал.

Дело здесь не в стиле. Дело в сознании. Но стоит ли тогда призывать к новому (в известном смысле, старому) сознанию? Дескать, а теперь все ясно, поменяем сознание и... вперед!

Это, конечно, глупость. Сознание изменится «само», оно уже меняется. Современная наука, о которой мы все, увы, имеем весьма смутное представление, подошла к некоему порогу, за которым открывается пространство, известное лишь теологам. Появилась уникальная возможность «прощупать» это пространство эмпирически.

Да и история атеистической «сверхмодернистской» империи показывает нам, что *атеизм* обречен, что он приводит лишь к опустошению душ и разорению «среды обитания».

Сомнения же останутся всегда, пока будет жив человек, сомнений никто не упразднит и никто (к сожалению) не снимет.

Мне представляется, что на культурном пороге уже стоит явление, которое я назову теологическим реализмом, не претендуя на остроумность этого определения.

«Носителей» его среди молодых пока не видно. Но оно, тем не менее, «есть», так как существует потребность в нем.

То, что оно будет «авангардным» и «андеграундным», не вызывает сомнений хотя бы потому, что ангажировать его государству не удастся, так как оно напрямую будет связано с духовными усилиями, весьма нелегкими как для творцов, так и для «потребителей». Потребителей в некотором смысле не будет вообще, вернее, их будет примерно столько же, сколько в описываемой «домашней культуре».

Но от домашней культуры это новое направление будет отличаться прежде всего «вертикальным» построением. Духовная иерархичность снова окажется восстановленной в своих правах. Непростые отношения с ортодоксальной церковью привнесут в течение оттенок скандальности. Этим попытается воспользоваться масс-медиа, которому наплевать на все течения и поиски. В этом смысле искусство, связанное с духовным усилием и *прорывом*, одинаково «не котируется» как при капитализме, так и при социализме.

Но это андеграунду и не надо, это андеграунду простят.

Есть вероятность, что наиболее талантливые из нас преодолевают домашнюю культуру в себе, выдавят ее по капле, как выдавливали раба.

А если нет, то все свои права и прерогативы придется сдать обыкновенной «попсе», которая своим равнодушным катком одинаково похоронит как этих, так и тех.

Иос ван Лоо (Нидерланды)

Идентификация женщины

Сфинкс, как известно, был (была!) дамой. Она вопрошала, ибо сама воплощала вопрос. В призрачном мире экранных искусств есть свои лица-вопрошания, свои женщины-тайны. И если всякий, подумав, произнесет: «Гарбо!» или «Дитрих!», лишь немногие в России, а тем более здесь, вымолвят дикарски-диковинное имя — «Орлова».

Советские авторы (статья написана до распада СССР.— *Ред.)* видят в ней в лучшем случае национальный оптимистический идеал, в значительной степени отвергающий открытый эротизм, зримую чувственность. Они указывают на то, что в основе фильмов Григория Александрова, чьей супругой и звездой комедий которого была Любовь Орлова, скрыт (явлен!) миф о Золушке, трактуемый в социальном аспекте. (Как выражаются русские: «Из грязи — в князи».) Тем не менее простые перемещения в социальной стратификации вряд ли способны объяснить тайную притягательность персоны актрисы, растиражированной в ее персонажах.

Александрова в среде советских интеллектуалов принято считать режиссером второстепенным, неглубоким, кроме того, ему ставится в вину служение сталинской партократии и ориентация на голливудские модели. Наследие Орловой — Александрова априорно выносится за рамки Культуры в разряд социалистического кича[1].

Фильм «Весна» (1947) еще раз как бы выводится за скобки, ибо он не укладывается ни в стереотипы традиционного «социалистического реализма», ни в утрированные представления апологетов современного «соц-арта». Однако именно в этой ленте — ключ к персональной мифологии и философии Александрова, к разгадке тайны неподражаемой Орловой. Возможно, открытое явление приема было воспринято современниками как его отсутствие или как особая закодированность. В результате фильм оказался более герметичным, чем следовало ожидать.

Как известно, фабулу «Весны» составляют так называемые «близнечные» игры. Шатрова, танцовщица и певичка мюзик-холла, намеревается сыграть в кино даму-ученого. Вживаясь в роль, она знакомится с Никитиной, ученой дамой, прототипом экранного персонажа. Осознав свое несказанное сходство, женщины меняются местами, проживают фрагменты жизней друг друга. Особенно комичны (и вместе с тем парадигматичны) эпизоды, в которых Никитиной, оказавшейся на съемочной площадке, приходится мимикрировать под то представление о себе самой, которое затвержено посторонними. Так в фильме обозначается тема двойничества, тема идентичности и самоидентификации. За исключением Сергея Эйзенштейна, разрабатывавшего в «Иване Грозном» сходную проблематику, ни один из современных Александрову европейских режиссеров не поднимался на сопоставимый уровень осмысления двойничества.

Внимательный анализ показывает, что оно укоренено практически во всех фильмах Александрова. Двойничество присутствует как парадигма, настойчивая потенция, то, что все проникает, все постулирует и вместе с тем не осознается и не вербализируется персонажами.

Можно искать генезис этого мотива, с такой всепобеждающей силой явленного в «Весне», в «близнечных» играх и путаницах греческих комедиографов и Шекспира. Мне же представляется более приемлемым возводить его к принципиальной расколотости русской души и сознания. Позволю себе при-

[1] После недавнего триумфального показа фильма «Весна» в рамках Лейденского фестиваля искусств (показ был бы невозможен без деятельного участия господина Наума Клеймана) мой немецкий коллега Уве Шпильман назвал Александрова предтечей постмодернизма, восхищаясь изощренностью его кинематографических отсылок и цитат. Я не склонен столь прямо увязывать Александрова и постмодернизм, хотя для меня «Весна» — несомненное предвестие «8$^{1}/_{2}$» Ф. Феллини, фильмов Антониони и Вендерса.

вести обширную цитату на этот счет из известного эссе Хельмута Кирхнера «Русский ум»:

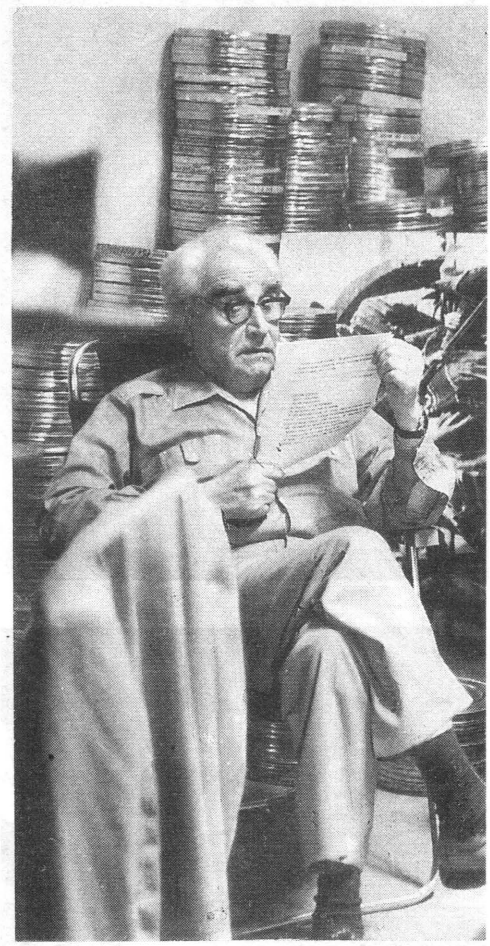
«Российский менталитет всегда был так или иначе зациклен на идее двоичности, двойничества. Известны работы Лосского, именно в этом ключе рассматривающие феномен русского самозванства: наречение себя государем связано у самозванца не столько с тактическими уловками (народ рад верить, что новый владыка *законен*), сколько с особым желанием удвоиться в бытии-для-себя, что как бы объективирует претензию на избранность; удвоенная, усугубленная личность пре-восходяща; ее больше, следовательно, она *больше*.

И даже — сущее (более суща). Гении русской словесности — Гоголь, Достоевский, Тютчев — в большей мере, нежели иные, одержимы манией двойника; раздвоенность сознания (в античной оппозиции «сущее-должное» двоение между идеалами Красоты и Истины), раздвоенность веры (между православием и отвергаемыми умом и сердцем, но так и не изжитыми душою языческими первоначалами) — едва ли не осевая их тема. Кажется, Толстой только потому перенаселял свои романы сверхизбыточным количеством персонажей, что до оторопи боялся искры губительной парности.

Двойственность как губительность — линия, протянутая от пифагорейцев с их «двоицей», неукорененной, дисбалансированной, негармоничной (в противовес единству и единственности единицы). Античность постоянно врывается в русский контекст в качестве некоей несостоявшейся альтернативы неочевидной органичности христианства.

«Природная антиномичность русской души» — едва ли не единственная тема Бердяева. Дихотомию «красота-истина» до болезненного восторга развил Розанов. Виртуозный готик Чаянов развернул из собственных шизофренических комплексов двойничества веер леденящих душу сюжетов. Белый и Маяковский строили поэтику на изживании двойника, как осознанно враждебной самотрансценденции. Бахтин создает знаменитую концепцию «Диалогизма». Холодный гений Набокова всю жизнь играл с двойником в гляделки, водил его за нос, обводил вокруг пальца — такого риска не должен позволять себе смертный, но — вышел победителем».

Данный отрывок точно выявляет культурный и ментальный контекст александровского двойничества. Две героини «Весны» не просто обладают несомненным сходством (и в этом смысле являются отражениями друг друга), сами по себе (каждая из них) — бесконечно двоящиеся, умножающиеся персоны. Как я указывал выше, «Весна» — единственный фильм, где двойничество явлено как феномен, вербализировано, в прочих оно растворено субстанционально.



Григорий Александров в монтажной

Но как же быть с устойчивым представлением о базисной для фильмов Александрова истории о Золушке? Все встанет на свои места, если разобраться в природе и сущности этого сказочного персонажа. Золушка в сказке Перро чудесным образом перевоплощается из забитой замарашки в сиятельную принцессу. На то, что данная метаморфоза — нечто большее, чем смена социальных ролей и декораций, указывает одновременное превращение животных в слуг (то есть иллюзорное вочеловечивание) и хлама в роскошные одеяния.

«Весна»

«Встреча на Эльбе»

Стоит соотнести это с представлениями, сохраненными традиционной китайской культурой. Животные (змея, лисица, сороконожка), забытые старые вещи (фонарь, веер, зонт) способны принимать человеческий облик и, даже победив иллюзорность своего облика, проживать плотски полноценную жизнь. Золушка — такой же оборотень, только нивелированный поздней рационализацией сюжета.

Оборотничество предполагает наличие у персонажа двоичной природы (лиса, но и женщина; замарашка, но и принцесса; Джекиль, но и Хайд). Обретение облика в таком случае — лишь самоидентификация с одной из изначально присущих дуальных потенций. Оборотень не просто член дихотомии (моральной, социальной, культурной, расовой), она присуща его природе. И в этом смысле он сам себе близнец. Приятие од-

ной из потенций не означает уничтожение другой. Оборотень — синтез дихотомий. Так в биосфере земноводное — потенциальный подданный обеих дихотомичных стихий.

В фильмах Александрова героини, воплощенные Орловой (Анюта в «Веселых ребятах», Марион Диксон в «Цирке», Стрелка в «Волге-Волге», Таня Морозова в «Светлом пути»), совершают метаморфозы, соотносимые с превращениями классической Золушки. Но оборотень потому и един в своей дихотомии, что знает «обратный ход», инвариант судьбы. Изысканная принцесса Джанет Шервуд из «Встречи на Эльбе» вдруг оборачивается ведьмой-шпионкой. Орлова в этой роли смогла равно воплотить и выразить обе потенции персонажа. И наконец венец исканий — «Весна» — изощреннейшая система двоичности, отражений и взаимоотражений. Как видим, социальные метаморфозы лишь камуфлируют метаморфозы сознания и души.

Любовь Орлова — подлинное, незаемное имя. Его семантика удивительно диалогизирует с имиджем актрисы. «Любовь» — отсылка к православной духовности (св. Вера, Надежда, Любовь), но в имени пульсируют и первородные эротические смыслы. «Орловы» — известная в русской истории аристократическая фамилия. Птица «орел» — символ власти и благородства. Имя совмещает в себе «горние» и «дольние» значения с явным акцентом на аристократизме.

Однако, как мы помним, Орлова по большей части играла своих рабоче-крестьянских современниц. Зазор между «кажимостью» и сущностью маркирует ситуацию. При этом Орлова была не только со-временна себе самой, но и даже — самой себя отражением. Не случайно ее устойчивый кинематографический атрибут — зеркало. (Ср. дзэнское: «Глядя на луну, я становлюсь луною, луна, на которую я смотрю, становится мною». Луна и зеркало взаимозамещаемые подобия.) Субстанции аристократизма и эротизма в ту эпоху не могли быть явлены в конкретизированных и вербализированных формах, но, сублимированные, они пронизывали все созданное Орловой. И в этом смысле, актриса — такой же оборотень, как и ее персонажи.

Александров не случайно столь настойчиво стимулировал оборотнический дар Орловой. Этот дар давал возможность творить изумительные экзерцисы на темы самоидентификации человека в мире (женщина в произведениях мужчин зачастую выступает метафорой человека вообще), ставить сложнейшие вопросы экзистенциального самопознания.

А может, оборотнем был и он сам, незримо воплощаясь в своей восхитительной супруге?

Авторизованный перевод с иностранного Сергея Анашкина и Вячеслава Курицына

Сальвадор Дали

Мои кинематографические секреты

На прошлой неделе я сделал для себя открытие, что во всех областях моей жизни я опаздываю лет на двенадцать. Так, одиннадцать лет назад я задумал сделать фильм, абсолютно, всецело, стопроцентно принадлежащий Дали. Значит, по моим подсчетам, этот фильм будет снят, вполне вероятно, в следующем году.

Я — полная противоположность героям басни Лафонтена «Пастух и волк». Так как в своей жизни, начиная с юности, я осуществил множество сенсационных проектов, то стоит объявить об очередном (как, например, в случае с моей литургической коридой, где отважные святые отцы будут танцевать перед быком, которого по окончании зрелища вертолет унесет в небо), все вокруг, как ни странно, верят в его реализацию.

В двадцать семь лет я сделал с Луисом Бунюэлем два фильма, которые войдут в историю: «Андалузский пес» и «Золотой век». С той поры Бунюэль работал один, выпустил на экраны еще несколько фильмов, оказав мне неоценимую услугу: публика, наконец, могла понять, кому принадлежит в «Андалузском псе» и «Золотом веке» гениальная сторона, а кому — примитивная.

Если я буду снимать свой фильм, я хочу быть уверенным в том, что он станет сплошной вереницей чудес, настоящей сенсацией, ведь просто зрелище не стоит и беспокойства. Чем больше мой фильм соберет зрителей, тем богаче станет его создатель, справедливо окрещенный Жадным долларом.

Но чтобы фильм показался зрителям чудесным, нужно, чтобы они поверили в чудеса на экране. Единственное средство для этого — покончить прежде всего с отвратительным современным киноритмом, с этим постоянным и наводящим тоску движением камеры. Как можно хоть на секунду поверить даже в самую банальную мелодраму, если камера повсюду следует за убийцей, даже в умывальник, где он смывает кровь с рук. Поэтому Сальвадору Дали необходимо еще до начала съемок обездвижить камеру, пригвоздить ее к земле, как Иисуса к кресту. Даже если действие выйдет за рамки кадра! Зрители будут ждать в смятении, тревоге, возбуждении, тяжело дыша, топоча ногами, а еще лучше — просто умирая от скуки, когда же действие вернется в поле зрения объектива.

Прекрасные персонажи, совершенно не имеющие отношения к действию, появятся, отвлекая внимание, перед неподвижным, застывшим, сверхстатичным взглядом камеры Дали, пока, наконец, не предстанет ее истинный объект — раб моего чудесного воображения.

Мой будущий фильм будет полной противоположностью экспериментальным авангардным фильмам, особенно тем, которые называют сегодня «авторскими», что означает лишь слепое подражание общим местам печально тоскливого современного искусства. Я расскажу правдивую историю женщины-параноика, влюбленной в тачку, вобравшую в себя все признаки любимого человека, чей труп служит средством передвижения. В конце концов тачка перевоплощается и превращается в плоть. Вот поэтому мой фильм будет называться «Тачка из плоти».

Утонченные или самые обыкновенные, но буквально все зрители будут вынуждены участвовать в моем фетишистском бреде, ибо речь пойдет об абсолютно реальном случае, рассказанном так, как этого не смог бы сделать ни один документалист. Несмотря на самый категоричный реализм, мое творение будет включать в себя поистине чудесные сцены, и я не могу удержаться, чтобы не рассказать о некоторых своим читателям с одной лишь целью — заставить их пускать слюнки. Они увидят пятерых белых лебедей, взрывающихся один за другим серией замедленных изображений и выворачивающихся наизнанку в ритме небесной гармонии. Лебеди, со всей тщательностью начиненные гранатами, при взрыве образуют красочный

веер из зерен плодов, разлетающихся внутренностей и перьев, как это бывает в бреду или во сне. Пронизанные светом гранаты будут более реалистичны, чем на картинах Монтенье, а туман из перьев правдоподобнее того, что сделал известным художника Эжена Каррьера.

В моем фильме вы увидите эпизод с фонтаном Треви в Риме. Распахнутся окна домов, выходящих на площадь, и шесть носорогов один за другим упадут в воду. А навстречу каждому носорогу вынырнет из фонтана и раскроется черный зонтик.

Где-то в другой сцене — площадь Согласия, медленно пересекаемая во всех направлениях двумя тысячами священников на велосипедах, которые везут плакаты с очень стертым, но все же узнаваемым портретом Георгия Маленкова.

Еще при случае я покажу сотню испанских цыган, убивающих и расчленяющих слона где-то на улицах Мадрида. Они оставят от него только голый скелет. (Эта сцена навеяна страницами одной африканской книги.) В момент, когда обнажатся ребра толстокожего, двое исступленных цыган, не переставая ни на минуту танцевать фламенко, проникнут внутрь скелета, чтобы завладеть лучшими частями — сердцем, почками и т. д. Пока они с помощью ножей будут оспаривать добычу, оставшиеся снаружи, продолжая расчленять слона, ранят нескольких дерущихся и веселящихся у скелета животного, превращающегося постепенно в огромную кровоточащую клетку.

Я бы не хотел забыть и об одном музыкальном эпизоде, где Ницше, Фрейд, Луи II Баварский и Карл Маркс споют с несравненным изяществом свои доктрины, отвечая по очереди друг другу под музыку Бизе.

Дали и Дисней во время работы над совместным замыслом фильма «Дон Кихот», который не был осуществлен. 1957

Эта сцена будет разыграна на берегу озера Вилабертрам, в центре которого дрожащая от холода, по пояс в воде, очень старая женщина в костюме настоящего тореро старательно удерживает в равновесии на бритой голове яичницу со специями, заменяющую ей прическу. Всякий раз, когда яичница скользит и падает в воду, какой-то португалец заменяет ее на новую.

Ближе к концу картины появится шар от канделябра, то уменьшающийся, то увеличивающийся, покрывающийся орнаментом, блекнущий, вновь расцветающий, расплывающийся и вновь четко вырисовывающийся и т. д. Я уже почти год думаю об итоге всей политической истории материалистического человечества, который можно символически обозначить крупной тыквой, простой и узнаваемой в силуэте шара от канделябра. Этот этюд, тщательно продуманный, длится в моем фильме ровно минуту и соответствует тому, что видит человек, утомленный солнцем: закрыв глаза, он до боли прижимает их ладонями.

Все, что я рассчитываю реализовать, абсолютно неподражаемо, так как только я и Галя[1] знаем, как снять этот фильм, не сокращая и не упрощая ни одной сцены. Одна лишь эта тайна соберет огромные очереди у кинотеатров, где будет демонстрироваться мой фильм, так как, несмотря на ожидания простаков, «Тачка из плоти» окажется не только гениальным, но и самым кассовым фильмом нашего времени. Люди всегда готовы восхититься волшебством!

1954

Художественный фильм. Антихудожественный фильм

Осторожно, многие птицы любят неожиданно улетать. Что касается птицы фильма, как и птицы фотографии,— не нужно далеко ходить, чтобы поймать ее: она повсюду, в самом непредвиденном месте. В то же время она настолько неуловима и так хорошо маскируется, что остается невидимой в своем полете сквозь объектив. Поэтому обнаружить ее — дело высокого поэтического вдохновения.

Никакая другая погоня не является более духовной, чем погоня за этой невидимкой. Это — охота, самая бескровная и в то же время самая кровожадная; это — почти игра: птица поймана, заперта в темной комнате и вновь освобождена через кристалл линзы.

Если прислушаться, можно уловить белую и черную музыку этих птиц, несущихся с разной скоростью в том полете, что рожден электрическим светом проектора. Приятно осознавать, что самые головокружительные полеты — всего лишь вереница разных состояний покоя, а самые вдохновенные взмахи крыльев — последовательные затухания под наркозом. Каждая вспышка света — новая доза наркоза.

Свет в кинематографе — это понятие в той же мере духовное, как и реальное. Экран запечатлевает существа и предметы более необычные, более трудноуловимые и эфемерные, чем видения в дымке спиритов. Кинематографический образ — это бесспорно пленение таинства.

Дерево, улица, матч по регби в кино преображаются так волнующе; размеренное легкое головокружение создает специфические чувственные изменения; дерево, улицу, матч по регби можно смаковать, как коктейль, через соломинку. Легкое дуновение ветра, чуть заметные колебания одежды могут переливаться, как капли ртути в алюминиевой коробке.

Птица фильма — это сонет, это — поток воздуха от вентилятора.

Гораздо больше фантазии требует стрельба по тому дереву, на котором полно невидимых птиц, чем по тому, где они рассажены заранее и перекрашены в кубистских птиц. Прозрачная и хрупкая, птица фильма уми-

[1] Галя — жена Сальвадора Дали.

рает от любого подкрашивания, от любого мазка краской.

Антихудожественный режиссер стреляет по кирпичной стене, а его добычей становятся неожиданные и самые настоящие кубистские птицы.

Художественный стреляет по фальшивым кубистским птицам и получает в добычу бесполезный кирпич.

Первый игнорирует искусство; он снимает, подчиняясь только техническим возможностям аппарата и детски радостному инстинкту своей спортивной философии.

Второй же разбирается в искусстве, причем почти всегда приблизительно; он подчиняется сентиментальному произволу своей гениальности.

Антихудожественный режиссер уходит от психологических переживаний — примитивных, одинаковых, стандартных,— разрушая таким образом сюжет. Когда в однообразии и монотонности изображаемого зрителю ясно, что должно произойти, он ощущает потребность в неожиданной игре технического и экспрессивного разнообразия и внимательно следит за постоянными признаками действия. Например, бритое лицо злодея с изящными, тонкими усами, погоня, вспышки огня в машине; трубка, компотница, гитара, кисть винограда, бутылочка рома, нотная бумага и т. д.

Художественный режиссер, испорченный неодолимым влиянием литературы и стремлением к оригинальности, максимально усложняет психологический конфликт, запутывает его до невозможности за счет богатства и многообразия кинематографических методов, сводя все в конечном счете к анекдоту. Простенькая эта история, правда, имеет иногда признаки трансцендентализма, но в глубине своей абсолютно по-детски наивна.

Анонимный антихудожественный режиссер снимет кондитерскую, какую-нибудь просто обставленную, незапоминающуюся комнату, будку стрелочника, звезду полицейского, поцелуй в такси... И глядя на экран, мы ощутим, что этот фильм вобрал в себя невероятно поэтический мир волшебных сказок.

Фриц Ланг устраивает на экране грандиозный спектакль: архитекторы, инженеры, эффектные пересечения лучей прожекторов, дантовский размах постановки, огромные декорации, толпы возбужденных людей, вспышки машины... со всей худшей театральностью исторической живописи. Кино, таким образом, становится лишь средством для пересказа самых дешевых и вульгарных сю-

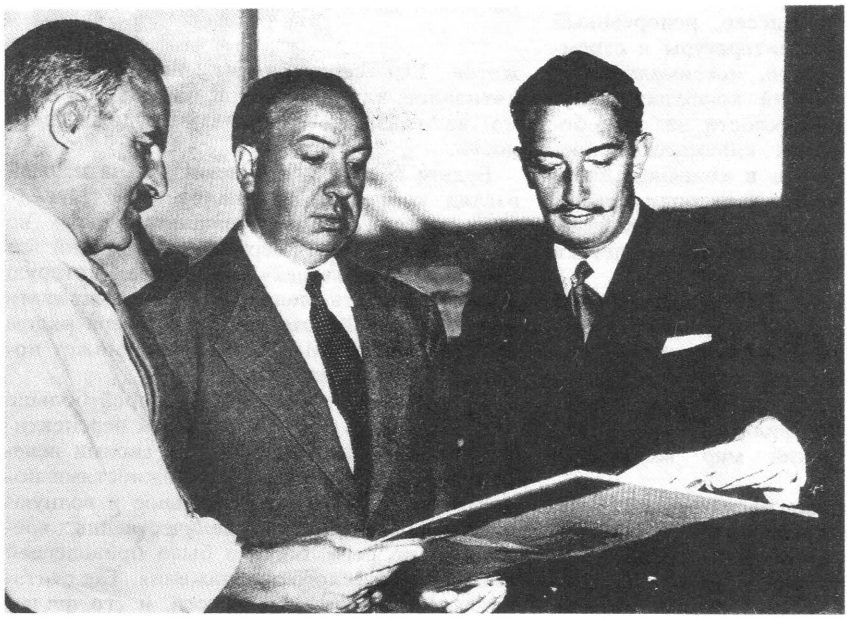
Чаплин и Дали в Риме. 1953

жетов. Его сердцебиение, чистое и незапятнанное, как у младенца, заражается прямо на глазах всей гнилью художественности.

Будьте осторожны с невинной на первый взгляд концепцией грандиозности. Микеланджело со своим «Страшным судом» не более велик, чем Вермеер Делфтский со своей «Кружевницей» из Лувра, которую можно накрыть ладонью. Если учитывать размеры, то «Кружевница» Вермеера рядом с «Сикстинской Мадонной» тоже может показаться грандиозной.

Кусок сахара на экране — порой больше (значительнее), чем бесконечная перспектива огромных зданий. Кино со своими невероятными техническими возможностями позволяет нам наблюдать реальное и волнующее изображение самых величественных зрелищ — до сего дня это было привилегией лишь человеческого воображения. Так считает художественный режиссер, и его фильм становится просто иллюстрацией его гениального воображения. Мастер же антихудожественного фильма, наоборот, отбрасывая всякую мысль о грандиозном и возвышен-

Грегори Пек, Ингрид Бергман и Дали



Декоратор Джеймс Бадеви, Хичкок и Дали обсуждают эскиз декорации к фильму «Завороженный»

ном, демонстрирует нам не иллюстрации своего художественного бреда, а поэтические, невообразимые до появления кинематографа эмоции, рожденные от чудесного духа охоты за птицей-фильмом.

Художественному режиссеру необходимы бесчисленные и странные обстоятельства для реализации замысла. Например, ему нужно перенестись на тысячу лет в будущее, чтобы добиться вселенского волнения от снятой в величественном ритме многочисленной демонстрации забастовщиков, проходящих вдоль огромных зданий с забитыми окнами. Для нас же куда более волнующим будет ритм проворного, но медленного подъема абсента по капиллярам куска сахара. И эмоции, испытываемые нами, не станут менее космическими из-за простоты и скромности этой драмы. Совсем наоборот: сверкающий подобно острию никелированной граммофонной иглы кристалл приблизит наши зрачки к далекому и легкому мерцанию созвездий.

Известно, что великие греческие трагедии писались на одни и те же темы. Зрители ходили на спектакли не для того, чтобы переживать из-за неожиданных событий (они были известны заранее), а для того, чтобы наслаждаться их необычной трактовкой.

Следуя подобным путем, антихудожественный кинематограф создает свой характерный мир, абсолютно отличающийся от теоретически определенных заранее образов, типажей, построений, общих для большинства «кинематографической общественности». Более того, этот органичный однородный процесс создания своего мира обогащается анонимными вкладами и совершенствуется на путях стандартизации. Маска зла, ее жесты, рука, стучащая в дверь,— все это оттачивается в драматической и зрелищной эмоциональности от фильма к фильму все более волнующим способом, как, например, процесс улучшения самолетов.

Напротив, художественный кинематограф еще не зафиксировал ни одного универсального типа эмоций: каждое новое произведение привносит еще больше хаоса в самую неконтролируемую неорганизованность.

О, Фриц Ланг, любитель грандиозных сцен и зрелищ, никогда твоя примитивная фантазия не сможет создать единственную эмоцию, щекочущую нервы: например, муха, прогуливающаяся среди волосков на руке, быстрая и спокойная, со своими лапками, как у машины, готовая взлететь, чтобы начертить в чистом и холодном утреннем небе самые четкие и самые невообразимые чудеса каллиграфии!..

Даже лучшие попытки художественного кинематографа, такие, как фильмы Мэна Рея и Фернана Леже, не могут избежать одной фундаментальной ошибки, которая режет глаз: не нужно искать чистую эмоцию в мире уже созданных придуманных форм.

Кино и живопись абсолютно различны, точнее, возможности фотографии и кино определяются той безграничной фантазией, которая рождается от самих вещей.

Для всех фильмов, более или менее художественных, характерны тоска, скука, усталость. И лишь антихудожественный кинематограф, да еще комедия — радостные, светлые, солнечные — расслабляют, убаюкивают уколами того антиопиума, которым является голая объективность.

И все-таки экран нем, глух, я бы сказал, слеп, потому что лучшее кино — это то, которое можно смотреть с закрытыми глазами.

1927

Перевод Владимира Правосудова

Жан Кокто

«И следует фильм...»

Неосуществленные синопсисы

Во всем многообразии своих ипостасей Жан Кокто (1889—1963) един. Ибо для него все виды искусства в равной степени средства «одомашнивания» поэзии, то есть придания этой разлитой по всему миру мистической силе чувственно воспринимаемой формы. К кинематографу, особо притягательному для художника как из-за своей массовой аудитории, так и из-за технических возможностей, позволяющих наглядно соотнести внешнюю поверхностную видимость предметов и их таинственную сущность, Кокто впервые обращается в 30-е годы (фильм «Кровь поэта» был впервые показан в 1932-м), но всерьез увлекается им в 40—50-х годах, когда пишет сценарии к лентам С. де Полиньи («Барон-привидение», 1943), Ж. Делланнуа («Вечное возвращение», 1943), П. Беллона («Рюи Блаз», 1947), Ж.-П. Мельвиля («Трудные дети», 1950) и снимает фильмы «Красавица и чудовище» (1946), «Двуглавый орел» (1947), «Трудные родители» (1948), «Орфей» (1949), «Завещание Орфея» (1960).

В опубликованных в большинстве своем посмертно синопсисах неосуществленных фильмов чувствуется, как Кокто пытается достигнуть компромисса между успехом у широкой публики и желанием вести доступный лишь избранным разговор о сущности мира, сделать кассовый фильм и еще раз повторить принципиально важные темы и сюжеты своего творчества: недостоверность видимой реальности, переданная через серию сюрреалистских, подчиненных логике сна метаморфоз; юношеский бунт против респектабельной буржуазности — одно из подобий вечной непрекращающейся борьбы поэта против общества; судьба человека, жаждущего несоразмерной масштабу его личности славы (эта тема подсознательно подпитывалась тем, как сам Кокто ощущал себя в мире искусства); наконец, поэт, поэзия, любовь, смерть — тема «Орфея», которая становится неожиданным ключом к широко известной новелле Мериме.

Венера Илльская (по мотивам повести П. Мериме)

В некоем санатории около Перпиньяна лечат сумасшедшую молодую женщину. Врач встречается с ее отцом в большом саду у подножия гор Канигу. Врач пришел для того, чтобы попытаться узнать у отца, господина де Пюигарига, археолога, секрет безумия своей больной. Это девушка с блуждающим взглядом, она указывает пальцем в какую-то точку пространства и непрерывно повторяет: «Она сжала его, сжала в своих объятиях». Врач говорит, что может попытаться вылечить ее только если узнает подробности очень запутанной истории, которая постепенно становится легендой. Господин де Пюигариг и врач разговаривают, сидя на скамейке, за которой возвышается пустой постамент. «Вот здесь,— говорит господин де Пюигариг, ударяя по постаменту своей тростью,— вот здесь она стояла». «Сохраняйте спокойствие,— говорит врач,— рассказывайте»... И следует фильм.

Все начинается в поместье господина де Пейреорада, недалеко от владения господина де Пюигарига. Богатый и необычный дом. Великолепный сад. (Все невероятные события фильма будут разворачиваться под ярким солнцем, с несколькими, быстро проходящими бурными грозами)

Сын господина де Пейреорада, Жорж,— поэт, но не пишет стихов. Он поэт, сам того не ведая, и это — причина тяжелых душевных состояний. В семейном доме, в саду, которые для его матери и отца — всего лишь фамильные дом и сад, он видит лишь их мистическую, таинственную сторону. Ветер часто дует над Иллем. Двери хлопают, окна открываются сами собой, занавески развеваются и опутывают вас, мебель жалобно стонет, ветки на ходу цепляются за вас. Жоржу кажется, что его преследует ненависть окружающих его предметов. Все для него — основание для беспокойства, страха. Единственное, что его успокаивает,— его соседка, Жюли де Пюигариг, дочь археолога, которую он любит и которой любим. С ней Жорж встречается потихоньку на дороге, потому что ее отец ненавидит Пюигарига и презирает его за то, что тот разорился, занимаясь своими бесплодными исследованиями и раскопками. Никогда бы Жорж не решился сказать у себя дома о своей любви к Жюли.

У Пейреорадов есть площадка для игры в мяч. Господин де Пейреорад очень гордится ею и хочет

украсить небольшим амфитеатром в античном стиле. Ведутся работы по строительству сооружения. Сам хозяин руководит работами. Роют, копают. Лопата одного из рабочих (Жана Колля) натыкается на что-то и звенит, как гонг. Господин де Пейреорад, воодушевленный, опьяненный мыслью, что он сразит соседа, восклицает, «Античная статуя!» С тысячью предосторожностей освобождают почерневший локоть и руку. Ужас Жоржа и рабочих. Господин де Пейреорад обзывает их бестолочами и сам берется за лопату. Вытаскивают Венеру. Она опрокидывается и ломает ногу Жану Коллю. Первая драма.

Статуя: восхитительная Венера, медная, черная, блестящая, покрытая травой, мхом, серой плесенью, с широко открытыми глазами из эмали. Выражение лица злое, одной рукой она придерживает одежды, другой «играет в пальцы» — ее пальцы (большой, указательный и средний) вытянуты. Она напоминает позу игрока в «пальцы» известного под именем Германкус.

(В пальцы играют еще и сегодня в Италии. Один из игроков должен быстро отгадать, сколько пальцев поднято у другого игрока, выкидывающего вперед руку.)

Слух о находке распространяется быстро. Господин де Пюигарн не может выдержать этого. Он умирает от зависти — находка досталась не ему. Он хочет увидеть Идола. Ибо этим именем повсюду зовут Венеру. Идол! Идол! Весь Руссильон со страхом говорит об Идоле. Рабочие творят крестное знамение: «Она сломала ногу Жану Коллю».

Господин де Пейреорад произносит речь перед женой и сыном. Он нашел сокровище! Один-единственный человек поймет его. Пюигариг. Ненависть исчезает перед гордостью и жаждой показать Венеру. Он идет за ним. Приводит его в свой сад. И, пока Жорж и Жюли прячутся вместе, показывает ему статую, которую поставили на постамент, сняв оттуда гипсового фавна. Пюигариг восхищен. Статуя — римское чудо. Лупы, обследования. Надпись «Cave a Mantem». Споры. Один переводит: «Берегись того, кто тебя любит». Другой: «Берегись, если она тебя полюбит». На руке статуи — след от браслета и слово «Turbul». Остальное стерто. Значение слова — Венера, которая смущает, беспокоит, или начало названия города.

Два старика не думают больше о своей давней ненависти. Они слишком возбуждены, слишком взбудоражены возникшими научными проблемами.

Таким образом, семья Пюигариг получает прием в доме Пейреорадов. Жюли и Жорж встречаются вечером на скамейке, прислоненной к постаменту статуи. Под статуей, которая склоняет к ним свою мрачную и жестокую головку. Они иногда забавляются тем, что играют «в пальцы». Однажды вечером Жорж и Жюли обещают друг другу, что поженятся, несмотря на нежелание родителей. В тот вечер они целуются, обнимаются. Когда они уходят, статуя медленно поворачивает голову и, кажется, провожает их своим эмалевым взглядом. (Накануне на Жюли, сидящую на скамье, капнула вода. До этого прошел дождь. Вода капала с пальцев статуи.) Признание родителям. Гнев Пейреорада. Естественно! Он опрометчиво отворил двери разорению, бродягам! Сцены между стариками. «Будьте осторожны,— говорит Пюигариг,— ваш сын Жорж — поэт, который не пишет стихов. Если бы он писал стихи, это было бы не опасно. Но я знаю его лучше вас. Спросите вашу жену. Жорж тревожит ее. Он любит Жюли. Жюли любит его. Поженим их. Ему нужно равновесие в любви, которое бы оторвало его от мрачных мыслей, простая жена, дети...» «У вас нет ни гроша!» «Моя дочь стоит целого состояния!» И тому подобное. «Я хочу подождать. Это простое увлечение. Жорж не знает, что значит любить»,— говорит Пейреорад.

Однажды в Перпиньяне, на улице Платанов, Жорж замечает элегантную женщину, которая спускается по ступенькам и останавливается. Она придерживает шарф и платье. Ее поза — та же, что и у статуи. На ее руке широкий золотой браслет. (Одна и та же актриса играет роль статуи и этой дамы.) Жорж замирает в удивлении. Когда он пытается последовать за дамой, та исчезает.

Вернувшись в Пейреорад, Жорж рассеян и не приходит на свидание с Жюли у ног статуи. Он запирается у себя в комнате. Жюли одна на скамейке. Жан Колль, который уже выздоровел, не видит ее, подходит вместе с товарищем через площадку для игры в мяч и бросает камень в статую. Медный звон пугает Жюли. Она вскакивает и вскрикивает. Раздается другой крик. Камень, отскочив от меди, ранил Колля в голову. Жорж, который стоял у своего окна, бросается по лестнице вниз. Ярость Жана Колля. Слезы Жюли. Жорж устраивает своему отцу сцену. Венера сделана не для них. Сцена с отцом, усиленная взрывами смеха Пюигарига: «Отнесите ее ко мне». Жюли: «О, нет!» Госпожа де Пейреорад находит, что дети и Колль правы. Этот идол желает им только зла. Господин де Пейреорад видит только одно: чуть было не повредили статую. Вместе с Пюигаригом они идут, чтобы бережно стереть белый след от камня.

Новые встречи Жоржа с таинственной дамой в Перпиньяне. То она поворачивает на углу улицы, склонив голову, то, склонив голову, исчезает под сводом какой-нибудь арки. В последний раз она исчезает под сводами крепости Кастийе. Жорж замечает ее только случайно и потом не может больше найти. Его настроение становится все более и более мрачным. Жюли в отчаянии.

Однажды в Перпиньяне таинственная дама сидит на скамейке на улице Платанов. Жорж не выдерживает и обращается к ней. Она отвечает без всякого стеснения. Приглашает его сесть. Она очень хорошо его знает в лицо. Она итальянка. На лето сняла большое поместье Прад, еще дальше по дороге, чем Пейреорад, между Иллем и морем. Она приглашает туда Жоржа. Удаляется и исчезает.

Жорж признается Жюли на их скамейке в своих встречах и в том воздействии, которое на него оказывает эта итальянка. Он не любит ее, но она притягивает его, беспокоит, завораживает. Он хотел бы, чтобы женитьба состоялась как можно скорее.

Жюли, взволнованная его откровенностью, рассказывает обо всем матери Жоржа и просит ее ускорить свадьбу. Мать убедит господина де Пейреорада. Она привязалась к Жюли.

Тем временем Жоржу не сидится на месте, и он едет в Прад. Это обширное и весьма странное владение. Очень старый дом, очень причудливый снаружи, с парком, непонятно как устроенным посреди леса

из эвкалиптов, олеандров и кустов. Через парк протекает бурный поток, вдоль которого идут обширные посадки винограда, персиков, помидоров и цветов. Вдали угадывается море. Он толкает решетку. Входит. Подходит к дому. Никого. Ищет дверь, открывает ее, проникает в залы, прохладные и полутемные, как подвалы. Наконец, он открывает какую-то дверцу и обнаруживает темную гостиную, где сидит итальянская дама. «Входите,— говорит она,— я ждала вас». Она ест финики и предлагает ему. Она болтает. Говорит, что поместье ей так нравится, что она намерена купить его. Она вдова. Молода. Хотела бы познакомиться с молодым человеком, которому бы поместье нравилось так же, как и ей, и который помог бы ей возделывать его, управлять им. Она показывает под своим браслетом старую татуировку: «Turbul». Смеется. Короче, она кокетничает и дает понять, что человек, которого она ищет, это Жорж. Жорж убегает, сопровождаемый ее язвительным смехом. Придя в Пейреорад, он умоляет отца вырвать его из власти злых чар и позволить ему жениться на Жюли. Упрекаемый госпожой де Пейреорад и Пюигаригом, господин де Пейреорад соглашается. Помолвка. Свадьба состоится 13-го. Радость. Накануне, 12-го утром, Жорж проходит мимо Прад и не может удержаться, чтобы не войти туда. Он не может

Жан Кокто на съемках фильма «Завещание Орфея»

открыть решетку. Он обходит поместье и обращается к старому сторожу. Спрашивает, здесь ли мадам. Сторож в недоумении, отвечает ему, что никто не живет в Прад, что его хозяева путешествуют и никакой даме не сдавали. Жорж сердится. Сторож принимает его за сумасшедшего. Он подводит Жоржа к дому и доказывает ему, что все закрыто на ключ, чехлы надеты, ставни закрыты, что никто там не живет.

Жорж, в испуге, бежит в Пейреорад, где его отец, мать, Жюли и археолог обновляют площадку для игры в мяч и смотрят, как крестьяне играют. Жорж срывает с себя куртку и бросается на площадку. Он бросается в игру, как в бой. Семья пытается сдержать его. Он не хочет ничего слышать. Он неистовствует, он играет, играет! Пропускает мячи. Это все из-за перстня, который ему мешает, массивного перстня в форме двух сцепленных рук, который он хотел подарить Жюли как обручальный (Жюли считала, что перстень слишком тяжелый, предпочитала простое кольцо). Он снимает перстень, подбегает к Венере и надевает его ей на палец. Потом бросается в игру, прыгает, бьет по мячу и нарочно ищет усталости. Его умоляют остановиться. Нет. Он играет! Играет! Играет! Он играет так неистово, что падает в обморок. Жюли бросается к нему. Его привозят домой почти без чувств. Два старика молча смотрят друг на друга. Госпожа де Пейреорад плачет. Жюли ухаживает за Жоржем. Он вскакивает. «Хватит! Я не болен!» И начинает хохотать, веселиться: «Давайте готовиться к празднику!» Гроза. Это от грозы он был таким нервным! Гроза ему отвратительна. Проливной дождь. Вдруг он вспоминает, что забыл свой перстень на пальце у Венеры. Жюли не дает ему выйти на улицу. Он заберет перстень после грозы. Ей не нравился этот перстень. Она была бы рада, чтобы он оставил его там, где он есть, и чтобы завтра надел бы ей на руку простое золотое колечко.

На следующий день, в пятницу (день Венеры, говорит археолог), суматоха свадьбы, отправление экипажей в Перпиньян. Венера забыта. Солнце. Платья. Зонты. Новые платья. Букеты.

Перпиньян, свадьба. Простое золотое кольцо. Надевая его на палец молодой жене, Жорж опять

вспоминает о перстне, забытом в Пейреораде, и во время службы явно думает только об этом. Медовый месяц должен проходить в Пейреораде. Радостное возвращение. Жорж погружен в свои мысли. Он рассказывает о своем беспокойстве археологу, который смеется над ним. Вновь начинается гроза. Возвращение под дождем. Молния ударяет недалеко от того места, где кортеж укрылся на дороге, чтобы переждать, пока кончится дождь. В Пейреораде каждый скорее едет к себе домой, чтобы переодеться и обсохнуть. Жорж выпивает большую рюмку спиртного и немного пьянеет. Его поведение становится все более и более странным. Он сбегает потихоньку и отправляется за своим перстнем под потоками воды. Венера. Он приближается. Протягивает руку. Но его лицо искажается судорогой. Венера согнула пальцы. Жорж не может забрать свой перстень.

Он бежит к дому, обратив лицо к статуе. Спотыкается, падает, забрызгивает себя грязью. В этом состоянии он появляется перед остальными и, никому ничего не говоря, тащит археолога в вестибюль. Он заикается. Дрожит. Цепляется за Пюигарига, очень обеспокоенного его состоянием. Все за дверью пытаются подслушать, что происходит. Он рассказывает Пюигаригу о том, что произошло с пальцами Венеры. Пюигариг думает, что молодой человек пьян. Жорж хочет вытащить его на улицу. Пюигариг отказывается и пытается убедить его, что он выпил и поэтому ему показалось, что пальцы согнуты. Археолог тащит молодого человека по лестнице в его спальню. Там Жорж рыдает, лежа ничком, вперемешку рассказывая историю кольца и пустого дома в Прад. Он говорит одновременно и об итальянской даме и о Венере. Пюигариг пытается его успокоить и потом оставляет одного, запирая в комнате. Пюигариг вновь спускается к остальным и говорит им, что ничего не случилось, что Жорж возбужден своим счастьем и что он немного пьян. Слезы Жюли. Госпожа де Пейреорад ее утешает. Все-таки это праздничный вечер! Жорж отдохнет. Жюли должна подняться в спальню для новобрачных, лечь и ждать Жоржа. Она отводит Жюли в спальню, помогает раздеться, целует, утешает и оставляет одну. Спальня — большая, высокая комната, потрясаемая ударами грома и молнии. Посредине огромная кровать с балдахином. Жюли расчесывает волосы, ходит по комнате, преклоняет колени для молитвы. Родители просят Пюигарига подняться к спящему Жоржу. Он будит его. Пробуждение испуганного Жоржа. Пюигариг говорит юноше о своей дочери, о его любви, корит его и возвращает к реальной жизни. Жоржу стыдно, и он обещает, что больше не поддастся подобным приступам. Он сделает счастливой дочь старика. Он никогда не пьет, а тут выпил!

Ночь, гроза усиливается. «Жюли, должно быть, страшно одной». Жорж должен быстро идти в их комнату, чтобы успокоить ее.

Пока они разговаривают и почти уже начинают смеяться над своими страхами, слышно, как по лестнице поднимаются тяжелые шаги. Они прислушиваются. «Это Пейреорад,— говорит археолог.— Он сейчас придет. Держи себя в руках и ничего не показывай». Но шаги останавливаются. «Он идет проверить, все ли в порядке и пришел ли ты к Жюли». Пюигариг открывает дверь и кричит: «Жорж спал, он сейчас спустится. Идите ложитесь и оставьте влюбленных в покое».

Жорж спускается. Пюигариг, улыбаясь, провожает его взглядом и закрывает свою дверь.

Когда шаги прекратились, Жюли в своей комнате, закончив молитву, легла в кровать, в левый угол и при каждом сверкании молнии прятала голову под простыню. Вдруг она слышит поднимающиеся шаги, садится, вытирает слезы, откидывает назад волосы, улыбается и смотрит на дверь. Дверь начинает открываться. Она говорит: «Жорж, это ты? Ты выпил?..» Дверь открывается, ее глаза расширяются, она подавляет крик, и ей становится плохо. Именно тогда мы оказываемся на пороге двери, где археолог уговаривает Жоржа и провожает его взглядом.

Жорж спускается по ступенькам и идет вдоль коридора. Занавески развеваются. Окна хлопают. Он останавливается перед супружеской спальней, тихонько стучит и входит... Он шепчет: «Жюли!.. Ты прощаешь меня?»

Господин и госпожа де Пейреорад в своей комнате. Они не могут заснуть. Прислушиваются. Пюигариг тоже в своей комнате. Ходит взад и вперед, задувает лампу, снова зажигает ее. Недалеко со страшным грохотом ударяет молния. Пустой дом, в коридоре кое-где мерцает свет.

Дверь в супружескую спальню медленно открывается в коридор. Супруги Пейреорад и супруги Пюигариг прислушиваются. Здесь камера будет отслеживать не Венеру, но то, что за ней, оставляемые ею ужасные следы. Будет слышен каждый звук бронзовой поступи, и будет показано только разорение, которое она приносит. Разбитые ступени, сорванные перила, свисающие ковры, катящиеся металлические прутья, трескающиеся плиты в вестибюле, входная дверь, сорванная с петель, следы шагов на размокшей земле, скамейка, которая переворачивается, и, наконец, на постаменте, неподвижная Венера. Она медленно прячет ногу под одежду.

Все в доме услышали этот шум, выходят из своих спален в ночных костюмах, с лампами в руках и встречаются между этажами. Они спрашивают друг друга. Это молния? Они видят продавленную лестницу, раскачивающуюся дверь. Идут по следу. Дверь супружеской спальни приоткрыта и скрипит. Они зовут. Нет ответа. Они не решаются войти. Археолог зовет еще раз: «Жюли! Жюли! Жорж!..» Он хочет открыть дверь, ручка и замок падают на пол. «Жюли! Жюли!..» Он входит. Пейреорад входит за ним. «Не входи!» — кричит он своей жене.

В тишине после окончившейся грозы, при луне, комната, где совершилась трагедия. Жюли стоит в углу, вытянув руку, указывая на что-то, неподвижно, в растерянности. Балдахин на кровати обвалился, одеяла в беспорядке, и, наполовину свешиваясь с кровати, с запрокинутой головой Жорж лежит в позе человека, упавшего с пятого этажа, в позе жертвы удара молнии.

Между тем как Пюигариг кинулся к своей дочери, которая не видит его и с ужасом смотрит перед собой, госпожа де Пейреорад, как безумная, бросается к кровати и пытается поднять голову своего сына.

Пейреорад повторяет: «Бог мой! Бог мой!», пытается взять его за плечи и за руку. Из руки Жоржа выпадает перстень Венеры и катится по паркету. Жюли, которую ее отец умоляет сказать что-нибудь, объясниться, безо всякого выражения и почти шепотом повторяет все время одну и ту же фразу: «Она сжала его, сжала в своих объятиях... Она сжала его, сжала в своих объятиях... Она сжала его, сжала в своих объятиях...»

Темнота. Молния.

Мы снова в начале фильма, на дороге, где Пюигариг провожает врача к его экипажу. Он поедет завтра в клинику. «Вот и вся история...»

«А статуя,— спрашивает врач,— где она?» «Господин и госпожа де Пейреорад отдали перелить ее и подарили церкви. Теперь это колокол». (Усиленный, зловещий звук колокола.) «Не нравится мне звук этого колокола»,— говорит врач. Он берется за вожжи. Лошадь становится на дыбы.

Черный колокол раскачивается во весь размах. Тучи собираются. Стаи птиц, улетающие с криком. Крестьяне, осеняющие себя крестом, запирают двери, смотрят на урожай, покачивая головой шепчут: «Идол... Идол... Идол... Это все Идол... Это Идол... это Идол... Во всем виноват Идол...» Камера показывает постамент без статуи. Призрак Жоржа сидит на скамейке и как безумный играет сам с собой «в пальцы».

Газовый фонарь: популярная комедия с трюками

Молодой человек и девушка партнеры-танцоры. Молодой человек обожает девушку и хочет жениться на ней. У той невыносимый характер, и она отказывает ему, так как считает его слишком мягким и простоватым. Мать девушки убеждает ее выйти замуж за импресарио, очень грубого, которому девушка отказывает, смеясь над ним.

Однажды, после своего танцевального номера, они переходят в зал, чтобы посмотреть сеанс известного факира. Девушка не верит в мастерство иллюзиониста и устраивает скандал. Факир просит ее стать объектом эксперимента. Молодой человек кричит: «Усыпите ее и прикажите быть нежной и очаровательной до завтра!» Девушка утверждает, что сделать это не удастся. Факир усыпляет ее, и публика видит, как с эстрады спускается спокойная и скромная девушка. Факир приглашает их прийти на следующий день, он разбудит девушку.

Выйдя из мюзик-холла, факир погибает в автокатастрофе, разбившись о столб газового фонаря, который стоит в конце того проспекта, где находится мюзик-холл.

Никакой возможности разбудить девушку. Визиты журналистов и визиты к врачам. Они смеются над молодым человеком, потому что тот жалуется, что она стала очаровательной. Мать снова уговаривает ее выйти замуж за богатого импресарио. Та покорно соглашается. Сцены с молодым человеком, которого все это приводит в бешенство и который постепенно становится таким же резким, какой была она. Они меняются характерами.

Однажды вечером машина, в которой едут молодой человек с девушкой, ударяется о тот же фонарный столб, о который разбился факир. Девушка просыпается и тут же дает пощечину молодому человеку. Он отвечает тем же. Вот уже они оба невыносимы.

Жизнь превращается в такой ад, что однажды вечером во время сцены в автомобиле молодой человек решает покончить с этим и нарочно направляет машину на пресловутый фонарный столб.

Они теряют сознание в разбитой на куски машине.

На экране появляется бесконечно длинная, покрытая цветами дорога, по которой они уходят в свадебных нарядах. Они идут, идут, рука об руку, постепенно уменьшаясь. Когда расстояние сделало их совсем малюсенькими, слышится звон колоколов и голос, кричащий вдалеке: «Это им на две недели!»

Контуры изображения размываются, и появляется больничная палата. Две кровати стоят рядом. Он в одной, она — в другой, а врач продолжает: «Это им на две недели»,— обращаясь к заплаканной матери.

Пробуждение от хлороформа. Из-под своих бинтов они смотрят друг на друга, улыбаются и берутся за руки.

Эх, не везет!

Мое намерение состоит в том, чтобы сделать фильм для широкой публики всех стран.

Я построю фильм в трюках. Это значит, что каждый кадр должен будет представлять собой единое целое, находку, из которой родится другая.

Вот как в общих чертах выглядит сюжет:

Молодой болтун моряк выходит из тюрьмы Кальви и отвергает Рашель, немолодую девицу легкого поведения, которая рассчитывала жить с ним после его освобождения. Он возвращается в провинциальный городок, где живет у своей матери вместе с сестрой, братом и молодой родственницей, которая, хотя и знает, кто он, любит его и хотела бы выйти за него замуж. Эта молодая родственница отказалась от брака с журналистом, начинавшим в провинции и преуспевшим недавно в Париже.

«Эх, не везет» (эти слова вытатуированы у него на груди) находит работу в типографии и мечтает о том, чтобы стать «гангстером» (сейчас он хвастается, что был им на Корсике, а в корсиканской тюрьме хвастался, что был им во время службы на флоте).

От Рашель все приходят и приходят письма. Он сжигает их. Однажды ночью она приезжает,

предупредив предварительно о своем приезде. «Эх, не везет» ждет ее неподалеку от вокзала. Ее вызывающая одежда, макияж, назревающий скандал пугают его. Он предлагает ей пойти «объясниться» в типографию, от которой у него есть ключ.

Объяснение проходит так, что он ударяет ее и случайно убивает металлической болванкой. Выволакивает труп на улицу. Прислоняет к каменной тумбе. Силы вдруг покидают его, и он опирается на старую отклеивающуюся афишу. На ней отпечатывается след его окровавленной руки, а посредине — пятно губной помады, оставшееся на руке после того, как он пытался заставить жертву замолчать.

Он возвращается домой, ложится спать и на следующее утро, возбужденный тем, что наконец станет «знаменит», что удивит родных, городок и весь мир, отправляется в полицейский комиссариат, чтобы сдаться. Там выясняется, что уже три псевдовиновных сдались, движимые хорошо известным извращенным сознанием псевдопреступников. Ему отказываются верить, тем более что его знают как болтуна, подверженного мании величия, и потому что, рассказывая о преступлении, он преувеличивает, утверждая, что убил с помощью ножа.

(Одной из резких отличительных особенностей фильма станет то, что реальные сцены и сцены рассказанные, вымышленные будут увидены и сняты под разными углами зрения.)

Он обвиняет себя дома. Ему отказываются верить. Он идет на исповедь. Тайна исповеди и так далее.

Смеясь, его называют «убийца». Каждую ночь он вновь проходит по всем местам, где совершилась драма, и останавливается перед мастерской в час преступления.

Однажды, умирая от усталости, чтобы освежиться, он купается в реке. Выходя после купания, он оказывается лицом к лицу с каким-то молодым человеком, сидящим на берегу. Человек видит, как из воды появляется его татуировка «Эх, не везет». Это тот самый журналист, преуспевший в Париже, которого крупная ежедневная газета послала провести расследование.

Журналист увидел афишу, оторвал ее, унес: у него есть доказательства. Он говорит об этом «Эх, не везет», тот вне себя от счастья: наконец-то поверят, обвинят по-настоящему! Но герой ошибается, журналист насильно спасет его, потому что не хочет, чтобы говорили, что он помогает упрятать моряка в тюрьму, дабы избавиться от соперника. Журналист оберегает его, чтобы заставить сделать счастливой молодую девушку. Разве «Эх, не везет» — соперник? Он любит лишь свое преступление. Он любит лишь этот час своей жизни.

Фильм — это и будут те тысячи препятствий, которые помешают ему попасть за решетку, и отказ от того, чтобы быть счастливым.

Его продаст брат, низкопробный субъект, который завидует той роли, которую герой играет теперь в доме благодаря разоблачению журналиста.

Журналист думает, что «Эх, не везет» украл у него доказательство. А это сделал брат. Погоня за ним. Слишком поздно. Последний раз ночью герой вновь проделывает свой крестный путь и признается во всем проститутке, которая заклинает его молчать. В час убийства он приходит к мастерской. В одну и ту же минуту молодая родственница хватает его за руки, чтобы увести оттуда, а руки полицейских ложатся ему на плечи. Он просит, чтобы его на минуту оставили в покое. Он хочет насладиться своим триумфом. Он наконец познал любовь. Он освобожден. Он обретает свой душевный покой. Душевный покой «Эх, не везет». Конечную точку своей мечты. Молодую девушку и журналиста связывает судьба. Она любила призрак. Каждый обретает свою судьбу.

Подобный фильм невозможно рассказать без монтажных листов. Он, в действительности, существует только вследствие контраста между враньем — удачей, которая на самом деле является неудачей,— и всеми препятствиями на пути человека, преследуемого «наоборот» — «Человека, который не может добиться того, чтобы его преследовали».

Начальные кадры в тюрьме очень важны для меня, так же, как сцены матери с сыновьями, допросы, насмешки и тому подобное, о которых я не упомянул в пересказе.

Перевод с французского Елены Балаховской

Шкатулка Луиса Бунюэля

Уважаемая редакция!

Если кто-нибудь из киноведов или кинокритиков согласится мне помочь, буду очень признательна. Это не праздное любопытство — моя ситуация очень похожа на ту, что стала сюжетом фильма Бунюэля «Дневная красавица». Поэтому мне крайне важно получить ответы на вопросы:

1. Действительно ли муж Северины остался парализованным?

2. Если нет, его месть — плод воображения Северины или она действительно имела место?

3. Если мести не было — почему? Неужели мужчина может такое простить?

4. Как развивались события в романе, по которому поставлен фильм?

К сожалению, никто из моих знакомых не смотрел этот фильм, так что мне ничего не остается, как обратиться к вам за консультацией. Мне просто необходимо разобраться в фильме и в себе.

Если вы встречали где-нибудь подробную рецензию на этот фильм, вы можете указать мне название и номер журнала и этим ограничиться. Личные обстоятельства не позволяют мне написать свой адрес, поэтому ответ (я все-таки надеюсь на понимание и снисхождение) прошу направить в обычном конверте (чтобы не привлекать внимания на почте) до востребования.

С наилучшими пожеланиями — М.

А ведь недурная мысль — устраивать фильмам премьеры через четверть века после их создания: они надежно проверены временем, и, если не скисли, можно смело подавать их к столу.

На Венецианском фестивале 1967 года «Дневная красавица» заработала Гран-при — «Золотой лев св. Марка». И коммерческим успехом обижена тоже не была. Сам Бунюэль объяснял это скорее обилием шлюх, нежели режиссерскими достижениями. За годы, прошедшие с тех пор, зритель повидал столько шлюх, что бунюэлевские дамы вроде бы не должны поразить его воображение, и сегодня фильм обречен на коммерческий неуспех, поскольку режиссерские достижения Бунюэля адресованы заведомо тем, кто кассы не сделает.

В фильме есть занятный эпизод со шкатулкой, которую показывает клиент девушкам в борделе. Две, заглянув, с отвращением отворачиваются, героиня увлеченно что-то там такое рассматривает (нам не видно). Вопрос о содержимом коробочки задавали Бунюэлю слишком часто, и он на этот идиотский вопрос со все возрастающим раздражением отвечал: «Да что угодно!»

В сущности эта шкатулка — символ всего фильма, а может быть, всего творчества Бунюэля, а может быть, искусства вообще. Загадочная шкатулка с интригующим содержанием. Увлечемся? С негодованием отвернемся? Равнодушно захлопнем? А может быть, это символ нашего подсознания, куда любезно приглашает заглянуть Бунюэль? В конце концов он уже ответил: «Что угодно». И это его «что угодно» поселяет в нас чувство недосказанности и загадочности с легким привкусом стыда, греховности и улыбки.

Литературной основой фильма послужил роман Жозефа Кесселя, но, конечно же, Бунюэль его полностью ассимилировал.

Тема, с постоянностью рефрена возникающая в мемуарах Бунюэля,— неосуществленные жизненные сценарии, которых на самом деле (впрочем, что значит «на самом деле»?) не было, но они как бы и были, поскольку были прожиты в воображении.

«Мы подвержены,— писал Бунюэль,— искушению верить в реальность воображаемого, все кончается тем, что мы принимаем вымысел за правду. Кстати, это не имеет большого значения: ведь и то, и другое прожито нами в равной степени и в равной степени индивидуально»[1].

Так устроен мир «Скромного обаяния буржуазии». К этому же приему прибегал Набоков в «Лолите», а еще раньше — в «Даре». Но у Набокова это только эпизоды — у Бунюэля на этом часто построено все!

В «Дневной красавице» фантомная реальность почти не отделена от реальности дневной, так что не вполне ясно, к какой из них относятся бордельные приключения героини: пережила ли она их, глядя в одну ей известную таинственную коробочку, или осуществила прозаически, так сказать, «телесно»? Исцелил ли физически и душевно героя фильма по своему хотению наложением режиссерских рук сам Бунюэль или же все его муки и терзания относятся к миру грез самой героини? Как это все надо понимать?

Бунюэль, я полагаю, вновь ответил бы: «Как угодно!»

Набоков подарил Лужину свою вишневую косточку. Бунюэль сделал своей героине невинный подарок: напряженное отношение к сексу, вынесенное им из своей католической юности.

Процитируем еще раз Бунюэля:

«Высшая форма добродетели, говорили нам, есть целомудрие, совершенно необходимое для достойного образа жизни. Нас раздирала мучительная борьба между инстинктом и целомудрием. Происходившая только в мыслях, она порождала угнетающее чувство вины...

Ясно, что сей неумолимый запрет... порождает чувство греха, которое может стать сладостным. Так долгое время было со мной. К тому же по необъяснимым причинам я всегда считал, что любовь в чем-то подобна смерти, что между ними существует какая-то непостижимая постоянная связь. Я даже попробовал образно выразить это в «Андалузском псе»: лицо мужчины, ласкающего груди женщины, внезапно становится мертвенно-бледным — не потому ли, что все свое детство и юность я был жертвой невиданного подавления половых инстинктов?»[2]

(Но не это ли дало ему невиданный творческий импульс?)

Далее: «Люди моего поколения, в особенности испанцы, обладают извечной застенчивостью в отношениях с женщинами и, вероятно, самым сильным в мире темпераментом.

Все это, конечно, следствие многолетнего бремени католической церкви. Запрещение всяких связей вне брака (да и не только), проклятие, налагаемое на любое изображение, на всякое слово, которое хоть в какой-то степени относилось к любовному акту,— все это порождало желание необычайной силы. Когда вопреки всяким запретам это желание получало удовлетворение, оно вызывало ни с чем не сравнимое наслаждение, ибо неизменно смешивалось с чувством тайного греха. Нет никаких сомнений, что испанец испытывает большее наслаждение в любви, чем китаец или эскимос.

Во времена моей юности в Испании знали только два способа заниматься любовью: в борделе и на брачном ложе. Когда я впервые приехал во Францию в 1925 году, мне казалось совершенно невероятным и поистине отвратительным зрелище мужчины и женщины, целующихся на улице. Точно так же удивляло то, что молодые люди могли жить вне брака. Я и представить себе не мог существование таких нравов. Они казались мне неприличными»[3].

Эти размышления Бунюэля необходимы для более глубокого понимания фильма.

Для Дневной красавицы плотская любовь, вожделение есть грех, ей невозможно преодолеть это чувство, сексуальные отношения с любимым мужем для нее затруднительны и совершаются лишь в силу невозможности (супружеский долг!) отказаться от них совсем. Деликатность мужа только усугубляет ее невроз.

Невозможность телесного претворения любви, омрачающая ее брак, делает бессмысленными отношения с любовником, ибо в них оказалась бы воспроизведенной та же самая коллизия: естественно, она отвергает предложения подобного рода как ничего для нее не решающие.

Абсурдное решение искать исцеление в борделе на самом деле внутренне глубоко обоснованно. Как мы знаем, в юности Бунюэля «знали только два способа заниматься любовью: в борделе и на брачном ложе» — так что адюльтер был невозможен. Разумеется, он пишет о мужчинах, но перенос ситуации на женщину вполне во вкусе маэстро и дает волю его своеобразному юмору.

Впрочем, если идти не от самого Бунюэля, а от его героини, то сексуально невоплощенную любовь она дарит мужу, а личностно не просветленный и личностно не облагороженный греховный секс она реализует совершенно адекватно: в греховном месте и греховным способом, не требующим от нее никакого душевного порыва. Коллизия «богу — богово, а кесарю — кесарево» находит неожиданное разрешение. Причем чем кошмарней клиент, тем полнее он реа-

---

[1] Бунюэль Луис. Мой последний вздох.— В кн.: «Бунюэль о Бунюэле». М., 1989, с. 43.
[2] Там же, с. 49, 50.
[3] Там же, с. 79, 80.

лизует ее внутреннюю установку. Тема идет по нарастающей и завершается карнавально-жутковатым крещендо: безвкусно одетый убийца с рваными носками и железными зубами.

Естественно, что мазохизм — ведущая компонента такой установки, и он становится лейтмотивом партии героини. Причем, как это ни дико может показаться, он сродни аскетическим самоистязаниям, столь красочно описанным в духовной литературе: в обоих случаях это вызвано обостренным ощущением подсознательной греховности.

Сексуальное наслаждение как несомненно греховное требует наказания (физического и душевного унижения).

Сексуальное наслаждение неразрывно связано с унижением.

Сексуальное наслаждение невозможно без унижения.

Унижение стимулирует сексуальное наслаждение.

Сексуальное наслаждение невозможно с милым, интеллигентным, любящим, заботливым и предупредительным мужем.

Героиня бросает в камин белье после своего бордельного приключения — отделенные от нее грехи сгорают в геенне огненной.

Конечно, героиня религиозна не в большей степени, чем сам режиссер. Оба они не католики ни интеллектуально, ни сердечно. Но то, что отсутствует у них в уме и в сердце, преизбыточно наличествует в крови, печени и селезенке и определяет их жизненные реакции в большей мере, нежели сознательные установки.

Собственно католическая тема в явном виде возникает в фильме, кажется, в трех эпизодах. Один из них безжалостно изуродован цензурой, причем, что забавно, не советской и совсем не из страха перед эротической откровенностью (Бунюэль в этом смысле вообще достаточно целомудрен).

Вот что об этом пишет сам Бунюэль:

«Мне жаль ряд вырезанных по требованию цензуры сцен в этой картине. В частности, сцены между Жоржем Маршалем и Катрин Денёв, где она лежит в гробу, а он называет ее дочерью, сцены в часовне после мессы, которую служат под копией Христа Грюневальда, чье истерзанное тело всегда производило на меня большое впечатление. Без мессы общая атмосфера сцены стала иной»[4].

Наверное, это отразилось и на атмосфере всего фильма.

Грехи героини (реальные или переживаемые в грезах?) никак не отражаются на ней — она остается прекрасной и отстраненной. Проблему, которую Уайльд решал с помощью укрытого тайной портрета, Бунюэль, этот выученик отцов-иезуитов[5], решает чисто теологически: есть тот невинный, кто возьмет на себя грехи героини,— это муж, душевно и физически распятый за преступления жены.

Пародийное воскрешение распятого, которое должно, по идее, освободить несчастную женщину от проклятья грехов и неумолимости внутренних терзаний,— своего рода религиозно-психоаналитический хэппи энд. Однако Бунюэль со свойственным ему юмором завершает фильм двусмысленно.

В самом начале фильма мы видим героиню с мужем в карете. Они оказываются в лесу, где героиня подвергается истязаниям и издевательствам, которых она и жаждет, и боится. После оскорблений и бичевания она отдана на поругание кучеров-лакеев.

После «воскрешения» мужа и «исцеления» героини мы видим в окне тот же самый экипаж. Куда он повезет супругов: к новой жизни с обретенной сексуальной гармонией или в тот же самый лес с неизбежным повторением всей истории?

Сдается мне, что сам режиссер с его страстью к повторяемости, не посягая, конечно, на свободу зрителей, держал в уме второй вариант.

Михаил Горелик

---

[4] Там же, с. 264.

[5] Бунюэль семь лет учился в Коллеж дель Сальвадор, принадлежащем ордену иезуитов.

Луис Бунюэль

Дневная красавица

Элегантное кафе на западе Парижа недалеко от Булонского леса. На террасе заняты несколько столиков. Северина сидит одна. Видно, что она кого-то ждет. В очередной раз поглядев на улицу, она не может скрыть удивление.

К кафе подъезжает открытое ландо, запряженное парой лошадей. На переднем сиденье торжественно восседают кучер и лакей, оба — в ливреях. Пьер, муж Северины, улыбаясь выходит из ландо, жестом приветствуя жену.

Северина, изумленная его появлением в старинном экипаже, рассеянно отвечает ему. Встает и подходит к мужу. Пьер обнимает и целует ее.

[Пьер. Поздравляю с днем рождения.

Северина *(показывая на ландо)*. А это что такое?

Пьер. Мой первый подарок. Тебе нравится?

Северина. Что за странная идея?

Пьер. Я так часто слышал от тебя, что ты мечтаешь покататься в ландо. Так что, вот — прошу...

Северина. Пьер, ты с ума сошел. Я это говорила, но...

Пьер. Тогда садишься?

Северина. Ну, конечно!

За одним из столиков кафе сидит немолодая пара. Мужчина, глядя на ландо, замечает несколько презрительно.

Клиент. Я лично предпочитаю за свои пятнадцать сантимов...

Клиентка. Да они просто хотят обратить на себя внимание, вот и все.

Северина первая занимает место в ландо. Оглядывается вокруг, трогает сиденья. Пьер садится рядом.

Пьер. Сиденья немного жесткие...

Северина. Как приятно прикасаться к ним кожей.

Взгляд ее притягивают могучие спины кучера и лакея.

Северина *(наклоняясь к Пьеру и незаметно указывая на них)*. Где ты нашел таких силачей?

Пьер *(приложив палец к губам)*. Тссс...

Два колосса услышали — разговор о них. На их лицах, словно вырубленных топором, скользнула беспокойная улыбка.

Пьер *(торжественно)*. Теперь в лес!

Упряжка рысцой трогается с места.

Ландо въезжает в Булонский лес. Удивление Северины сменилось унынием. Пьер обнял ее.

Автомобили встречаются все реже и реже.][1]

На общем плане лесной аллеи наплывом идут титры. Долго и медленно приближается открытое ландо, доносится цокот копыт и позвякиванье бубенцов, привязанных к лошадиной сбруе[2].

А вокруг безмятежный осенний день. Все ближе и ближе ландо. И вот оно проходит перед нами и, представив молодых, красивых, нежно взирающих друг на друга Пьера и Северину, устремляется дальше в лес, по аллее, усыпанной листьями. Пьер наклоняется к Северине.

«Дневная красавица» («Belle de jour»)

Авторы сценария Луис Бунюэль, Жан-Клод Каррьер (по роману Жозефа Касселя). Режиссер Луис Бунюэль. Оператор Саша Верни. Художник Робер Клавель. Производство «Пари фильм продюксьон» (Париж) и «Файв фильм» (Рим), 1967.

[1] Эта сцена, как и другие, отмеченные квадратными скобками, в окончательную версию фильма не вошла. Но ей предшествовало примечание авторов сценария: «Для того чтобы попытаться проникнуть в характер мазохистских инстинктов Северины, мы прерываем историю то несколькими репризами, то эпизодами, которые могут быть воспоминаниями детства, а чаще — дневными грезами или сновидениями: в них вновь и вновь возникают ее навязчивые идеи. Эти эпизоды, запечатлевшие фантазии героини, не отличаются ни изображением, ни звуком от тех, где объективно изложены отношения между персонажами и эволюция этих отношений».

[2] Звон бубенцов выполняет необходимую символическую функцию и раздается во многих фантасмагорических эпизодах фильма.

Пьер. Северина, хочешь, я открою тебе тайну? С каждым днем я люблю тебя все больше и больше.

Северина *(холодно улыбаясь)*. А я тебя, Пьер. У меня, кроме тебя, никого на свете нет. Но я...

Пьер. Но что? *(Секунда молчания.)* Я бы так хотел, чтобы все у нас было хорошо. Чтоб исчезла твоя холодность...

Северина *(резко отворачиваясь)*. Не говори мне больше об этом, прошу тебя.

Пьер *(очень ласково)*. Я не хотел тебя огорчить, ты ведь знаешь, какую нежность я к тебе испытываю.

Северина *(по-прежнему сухо)*. А зачем она мне, твоя нежность?

Пьер *(уязвленный, отодвигается от нее)*. Иногда ты бываешь со мной такой жестокой!

Северина. Прости меня, Пьер.

Лицо Пьера. Его взгляд устремлен в одну точку, словно прикован к чему-то. Перед ним чередой мелькают деревья.

Пьер *(повелительно)*. Стойте!

Лошади замедляют свой бег, звук бубенцов затихает. Ландо останавливается. Пьер выходит и властно обращается к жене.

Пьер. Выходи!

Северина *(смотрит на него, ничего не понимая)*. Зачем? Что с тобой?

Пьер. Говорю тебе — выходи!

Северина. Но зачем?

Пьер *(хватает ее за руку и пытается вытащить из ландо)*. Давай, выходи!

Северина. Зачем? Пусти меня!

Пьер. Выходи!

Северина. Пусти!

Пьер *(неистово)*. Выходи! *(Поворачиваясь к кучеру, кричит.)* Делайте то, что я вам сказал!

Кучер и лакей спускаются с козел и подходят к Северине.

Лакей берет ее под руки, Пьер хватает за ноги, а она, отбиваясь от них, кричит.

Северина. Как вы смеете? Пустите меня! *(Они силой вытаскивают ее из ландо)* Хамы! Оставьте меня! *(Пьер молча отходит в сторону, а кучер с лакеем волокут Северину в лес. Она кричит, плачет.)* Я не виновата! Я все объясню!

Пьер. Начинайте! Не бойтесь помять эту сучку! И поскорей!

Северина *(все еще сопротивляясь)*. Пьер, ты тоже виноват! Я объясню! Я все объясню!

Кучер. Заткнитесь, мадам, или я дам вам по морде!

Лакей продолжает тащить Северину, а у нее порвался и закрутился вокруг щиколотки чулок, нарушив присущую ей элегантность. Пьер ждет у дерева. Северина со стоном падает на колени.

Северина. Опомнись! *(Кучер и лакей за руки тянут Северину на поляну.)* Я прошу тебя... Прикажи им отпустить меня!

Пьер выходит на поляну. Рядом с ним кучер и лакей держат Северину, заткнув ей рот кляпом. Она пытается вырваться, ей удается вытащить платок изо рта.

Северина. На помощь!

Кучер и лакей держат ее, Пьер подходит и грубо всовывает кляп обратно.

Пьер. Заткнись, шлюха! *(Он снова входит в роль тирана.)* Ну, ну! Давайте!

Кучер с веревкой в руках уже стоит около дерева. Северина в нарядном красном платье с обнаженными руками. Пьер приближается к жене и вынимает кляп у нее изо рта.

Пьер. Молчи! Если будешь кричать, я убью тебя. Слышишь?[3]

Северина пробует сопротивляться, Пьер связывает ее и грубо рвет на ней платье.

Северина. Пьер! Пьер, умоляю. *(Он рвет на ней лифчик.)* Я прошу у тебя прощения, Пьер, я раскаиваюсь.

Кучер привязывает Северину веревкой к дереву. Пьер, отойдя на несколько шагов и скрестив руки на груди, смотрит на рыдающую Северину. Лакей и кучер выходят на поляну, у каждого в руках по увесистому извозчичьему кнуту. Северина поворачивается вполоборота, бросает на них взгляд и плача опускает голову. Пьер подает им знак и покидает поляну, а кучер и лакей по очереди хлещут Северину кнутом. И словно в ответ на удары несутся ее жалобные стоны.

Около высокого кедра Пьер спокойно закуривает сигарету. Тут же кучер, явно испытывая удовольствие, стегает Северину кнутом — удар и стон, удар и стон... И еще, и еще, и вот удар, вызывающий у нее крик боли. Пьер отбирает у лакея кнут.

Пьер. Довольно! А теперь она ваша.

Северина. Пьер, я люблю тебя!

Пьер. Валяйте.

Пьер выходит из кадра. Лакей расстегивает ливрею.

Северина. Пьер! Пьер!

Неподвижен кучер в белых перчатках, с кнутом в руках, бросающий на Северину похотливый взгляд.

[3] По сценарию эта реплика должна была звучать после того, как Пьер порвал на Северине одежду.

В глазах Северины страх. Лакей жадно целует ее спину. Северина откидывает голову назад и закрывает глаза от удовольствия.

Пьер *(дружеским тоном)*. О чем ты думаешь, Северина?

В зеркале ванной комнаты отражаются Пьер и спящая Северина.

Пьер застегивает пижаму, поворачивается к Северине и повторяет свой вопрос.

Пьер. О чем ты думаешь?

Северина *(едва-едва освобождаясь от сновидений)*. Я думала о тебе.. О нас двоих... Мы катались в ландо.

Пьер *(глядя на нее со снисходительной улыбкой)*. Опять...

Он гасит свет в ванной, входит в спальню, подходит к своей кровати.

Северина. Поцелуй меня.

«...Лакей жадно целует ее спину».

Пьер склоняется над ней, быстро целует в щеку и возвращается к своей кровати.

Пьер. Завтра очень рано вставать.

Северина. Зачем?

Пьер. Нужно уложить вещи.

Северина. Мы уезжаем?

Пьер. Да.

Северина. Куда?

Пьер. Сюрприз к годовщине нашей свадьбы. *(Он принимает торжественную позу и с юмором декламирует.)* Ведь наше счастье длится уже год, с прошлогоднего солнца...

Северина. А твоя больница?

Пьер. Я забуду о ней на несколько дней и буду думать только о тебе. Ты счастлива?

Северина *(с нежностью гладит его по волосам и по лицу)*. Да, особенно, когда ты рядом. Каждую минуту я хотела бы видеть тебя.

Она садится на постели и склоняется к Пьеру. Они целуются, потом влюбленно глядят друг на друга. Пьер откидывает одеяло, чтоб скользнуть в постель, но Северина резким движением руки отталкивает его.

Северина. Нет. Нет. Прошу тебя.

Пьер *(отворачивается, едва скрывая разочарование, роняет глухо)*. Да. Тебе надо отдохнуть.

Расстроенный, он встает, поправляет на ней одеяло, потом целует в лоб, гасит настольную лампу и вытягивается на своей кровати. В молчании, оба лежат на спине с открытыми глазами. Северина поворачивает к нему голову.

Северина. Пьер?

Пьер. Да?

Северина. Прости меня. Ты такой добрый, такой снисходительный. А я...

Пьер. Ничего. Спи.

[Пьер и Северина на склоне высокой горы, кое-где покрытой снегом. Они в охотничьих костюмах с ружьями. Северина замедляет шаг.

Северина. Я устала...

Пьер. Еще одно маленькое усилие. Иди сюда. *(Он увлекает ее чуть дальше. Потом внезапно останавливается, нагибается и тихим голосом говорит, протягивая руку.)* Там.Смотри... *(В тридцати метрах от них показалась голова белой лисы. Пьер поднимает ружье, но Северина останавливает его.)*

Северина. Нет. *(Она неумело вскидывает ружье, целится и стреляет. Голова лисицы исчезает. Остается лишь ее неподвижное, окаменевшее туловище. К одной лапе привязана этикетка. Северина хватает ее.)* Ты смеешься надо мной!

В ту же минуту раздается смех. Северина замечает крестьянина, сидящего в нескольких метрах от них. Это он манипулировал чучелом лисы. Северина раздосадована. Пьер, улыбаясь, подходит к ней.

Пьер. Не сердись на меня. Посмотри скорей, что она держит в зубах. *(Северина разжимает тугие челюсти лисы и обнаруживает футляр с драгоценным украшением.)*

Пьер. Со счастливой годовщиной!

Северина бросается в его объятия, и они оба смеются.]

Киоски, бары. Люди в свитерах, в коротких куртках с капюшонами, многие — с лыжами. Из глубины кадра появляется Пьер, рядом с ним с одной стороны Северина, с другой — молодая брюнетка. Это Рене. Пьер и Северина в спортивных костюмах, Рене — в пальто.

Северина *(Рене)*. Ты идешь на вечер в «Гранд-отель»?

Рене *(вяло)*. Не знаю. Юссон ложится спать очень рано.

Пьер *(Рене)*. Ну и пусть себе спит. Идем с нами. Вечером обещали снег.

Рене. Я бы предпочла пойти посмотреть гипнотизера. Говорят, он творит чудеса.

Северина. Да ну! Меня бы он не усыпил.

Пьер *(тоном профессора)*. Чародеи это не гипнотизеры, дорогая! Они вызывают восход солнца. А гипнотизеры *(таинственно)* заставляют вас спуститься в кабачок.

В накаленной атмосфере зала множество посетителей: одни за столиками, другие циркулируют по залу. Там же Рене с Юссоном.

Юссон *(скучным голосом)*. Который час?

Рене *(взглянув на часы)*. Пять. Если тебе скучно, я тебя не задерживаю.

Юссон. В баре не бывает скучно. Это не церковь, где остаешься наедине со своей душой! *(Пьет чай. У него вид плейбоя, бездельника и циника. Равнодушно, просто для препровождения времени, он произносит.)* Скажу тебе кое-что довольно симпатичное. *(Берет руку Рене.)* Я тебя люблю. *(Целует ей руку.)*[4]

Рене *(безразличным тоном)*. Спасибо.

Юссон *(разглядывая ее руку)*. Эти ссадины тебя не портят.

Рене *(выхватывая руку, раздраженно)*. О, ты мне надоел!

В баре появляются Пьер и Северина. Заметив Рене, Северина останавливается.

Северина. Уйдем отсюда, она с Юссоном.

Пьер. Поздно, он нас видел. Что ты имеешь против него? Это интересный тип, разве нет?

Северина. Ты находишь? Мне не нравится его взгляд.

Пьер. Пошли, пошли.

[4] Этого объяснения в любви в сценарии не было.

Р е н е. Добрый вечер.

С е в е р и н а. Добрый вечер, Рене. Хорошо провели день?

Р е н е. Да так...

Северина садится между Рене и Юссоном.

Ю с с о н. Я видел, как вы только что входили в бар рука об руку. Приятно было на вас смотреть. Всем бы молодоженам так!

С е в е р и н а *(агрессивно)*. Это было, конечно, смешно?

Ю с с о н. О, вовсе нет! Это было прекрасно, внушало доверие. Однако с вами, Пьер, да, с вами, я иногда чувствую себя неловко. Будто совесть у меня нечиста. Мы с вами настолько разные! *(Двусмысленная улыбка.)* Говоря откровенно, такие люди, как вы, встречаются нечасто!..

П ь е р *(несколько удивленно)*. Ну-ну... Спасибо.

Мимо столика проходят две красивые молодые девушки. Останавливаются, словно ищут кого-то. Идут дальше. Пьер оборачивается, вглядываясь в них. Девушки выходят из кадра.

«С е в е р и н а. Прости меня. Ты такой добрый, такой снисходительный. А я...»

Ю с с о н *(со вздохом)*. Вот так. Боже мой, какая безнаказанность!

П ь е р *(удивленно)*. Почему вы так говорите? Вы их знаете?

Ю с с о н. Нет.

П ь е р *(слегка насмешливо)*. Вас действительно только это и занимает в жизни?

Ю с с о н. Да. Все остальное бессмысленно. Чепуха и потерянное время. *(Зажигает сигарету.)*

П ь е р. Тогда вам бы надо было срочно обратиться к врачу и рассказать о своих навязчивых идеях...

Юссон пристально смотрит на него.

Р е н е. Богатство и праздность — вот две его главные болезни.

Ю с с о н. И псовая охота. Кроме того, у меня слабость к беднякам... к работягам *(Шутливо.)*

Я начинаю думать о них, когда идет снег. Без меха, без надежд, без всего... *(Внезапно обернувшись к Северине.)* Как вы обворожительны, Северина.

Северина. Как вы ловки на комплименты! Лучше помолчите.

Рене. Ты требуешь от него невозможного!

Юссон *(гасит сигарету, меняет тон)*. Ладно, я вас покидаю. Я здесь уже три часа. Чувствую, как у меня начинается мигрень. *(Пьеру.)* На улице не очень холодно?

Пьер. Нет, нет. Довольно тепло.

Юссон. Глотну немного воздуха, прежде чем наступит ночь. Пока, Рене.

Рене *(угрюмо)*. Пока.

Пьер. Счастливо прогуляться! *(Юссон встает, улыбается Северине и Пьеру и выходит из кадра.)*

Пьер. Мне он очень нравится. Забавный!

Северина. Странный.

Рене. Мягко сказано! *(Наливает себе чай.)*[5]

В такси Рене и Северина с покупками.

Северина. Я не спросила тебя о Юссоне.

Рене. У него все в порядке.

Северина. Ты с ним часто встречаешься?

Рене. К сожалению, да. Давай не будем о нем! Ты помнишь Анриетту?

Северина. Да, очень хорошо...

Рене. Оказывается... *(Тихим голосом, придвинувшись к Северине, чтоб не услышал шофер.)* Оказывается, она регулярно ходит в дом свиданий.

Северина *(ошеломленная)*. Что?

Рене. Да! Говорят, она бывает там по нескольку раз в неделю.

Северина *(смущенно бросает взгляд на шофера, но он, кажется, не особенно заинтересован этим сюжетом)*. Не может быть...

Рене. Ты понимаешь, что это значит!.. Анриетта! *(Накрывает своей рукой руку подруги.)* Правда, ты так далека от всего этого...

Северина. Нет, но...

Рене *(крупный план)*. Но ты представляешь — Анриетта? Женщина нашего круга. И бывает черт знает с кем! Конечно, когда помешаешься на этом, выбора нет. Берешь кого попало: старика, урода... *(Жест отвращения.)* Даже с человеком, которого очень любишь, бывают неприятные моменты...

Северина. С незнакомыми это должно быть отвратительно. Но неужели еще существуют такие заведения?

Уклончивый жест Рене[6].

Шофер. Извините меня, дамы, но эти заведения еще как существуют. Это я вам гарантирую. Они, может, и хуже, чем довоенные публичные дома. Конечно, исчезли красные фонари... *(Взволнованное лицо Северины.)* Но поверьте мне, в этом деле безработицы нет. Я мог бы показать вам с полдюжины таких местечек. Это ремесло для кого угодно, понимаете... За двадцать лет, что я катаюсь в такси, я навидался такого... *(Лицо задумавшейся Северины.)* Женщины меня дважды атаковали, но, прошу меня простить, я совсем не против...

Рене. Ну, давай! Что с тобой?.. *(Северина будто с сожалением поворачивается к Рене.)* Мы приехали!

Общий план улицы в фешенебельном районе. Подъезжает и останавливается такси. Выходит Северина с пакетами в руках. На прощание махнув рукой Рене, на секунду в задумчивости замирает на тротуаре. Наконец, совладав с собой, поворачивается, пересекает улицу и входит в очень нарядный дом.

Великолепно декорированная гостиная квартиры Серизи. На низком столике между двумя канапе в большой хрустальной вазе букет красных роз. Входит горничная, за ней Северина.

Горничная. Эти цветы принесли для мадам.

Северина. Кто их прислал?

Горничная. Господин Юссон, мадам.

---

[5] Диалог после ухода Юссона, так же как его тирада по поводу бедняков и рабочих, был прибавлен во время съемки.

[6] Планы в такси сняты на студии.

Северина кладет пакеты с покупками на секретер, сумку — на канапе и вынимает из букета визитную карточку. Взглянув на нее, резко отшвыривает в сторону.

Северина. Почему вы поставили их сюда?

Берет вазу и проходит в столовую.

Но по дороге спотыкается и роняет вазу. Ваза разбивается вдребезги[7].

Горничная. Я сейчас принесу тряпку...

Горничная собирает осколки, а Северина, огорченная своей неловкостью, выходит из кадра.

Вот она вновь на экране. На ней коричневое платье без рукавов, она входит в ванную, останавливается перед зеркалом и внимательно вглядывается в свое отражение. Что-то ее беспокоит. Она отбрасывает волосы назад, проводит пальцами по лицу, потом протягивает руку к щетке для волос и роняет флакон духов. Духи разливаются. Северина будто оцепенела.

Северина (*тихо*). Что это со мной сегодня?

Мать Северины (*строго*). Северина, скорей иди сюда!

Длинный полутемный коридор. Девочка лет восьми бежит за мячом до конца коридора, потом быстро-быстро обратно. Слышится сердитый женский голос.

Мать Северины (*раздраженно*). Северина, иди скорей!

Девочка. Иду, мама!

Продолжает бегать с мячом. Из полуоткрытой двери в ванную комнату выходит водопроводчик. Закончив ремонт, собирает свои инструменты. Это человек зрелого возраста, очень сильный, несколько тучный, грязный, плохо выбритый. Лицом он напоминает лакея из первого эпизода в Булонском лесу. Он вешает свой ящик с инструментами на ремень через плечо и выходит из ванной, где работал, в коридор. В эту минуту мимо него пробегает девочка. Он хватает ее и, став на одно колено, сжимает в объятиях.

На экране ноги девочки в черных лакированных туфельках и в белых носочках. Около них ноги стоящего на коленях мужчины в грязных брюках. Девочка делает шаг вперед. Он гладит ее грудь, ее руку, целует в щею. Девочка с закрытыми глазами производит такое впечатление, будто она сама кинулась в объятия мужчины.

Мать Северины. Ну что, Северина, ты идешь или нет?

Водопроводчик поспешно отпускает девочку и поднимается с колен. Девочка стоит, опершись о стену, глаза ее закрыты. Водопроводчик исчезает в дверях. Девочка медленно соскальзывает по стене на пол.

Мать Северины (*сердито*). Что ты там делаешь, на полу?

Девочка мгновенно открывает глаза, поднимает голову и торопливо встает.

Девочка. Я поскользнулась, мама. Я упала.

Стыдясь своей лжи, она произносит это, опустив глаза. Она очень бледна.

Кабинет Пьера. Пьер встает из-за письменного стола и среди книг что-то ищет. Северина в розовом халате сидит на диване и вяжет.

Северина. Тебе еще много осталось?

Пьер. Я уже почти закончил.

Садится и раскрывает книгу. Северина оставляет свою работу, берет сигарету, подходит к Пьеру и опускается напротив него в кожаное кресло.

Северина. Могу я задать тебе один идиотский вопрос?

Пьер. Не стесняйся.

Северина. До того, как мы познакомились, ты часто посещал (*пауза*) заведения?

Пьер (*очень удивлен, перестает писать*). Заведения?.. Нет, нечасто. Но почему это тебя интересует?

Северина. Меня интересует... все, что касается тебя. Как странно, я думала, что их ликвидировали.

Пьер (*погружен в работу*). Они теперь подпольные.

Северина. Я не могу себе представить, как это...

Пьер (*раздраженно*). Послушай, ты же прекрасно видишь, что я работаю!

Северина. Ну, пожалуйста...

Пьер (*снова откладывает работу, откашливается и с равнодушием, явно контрастирующим со страстным интересом Северины, произносит*). Входишь, там женщины... Выбираешь одну из них, закрываешься с ней на полчаса, и когда выходишь, тебя уже ничто не радует в этот день... Но что ты хочешь... Senem... retentum venenum est...

Северина (*резко*). Замолчи! (*Пьер поражен.*) Замолчи. Больше никогда не говори мне об этом, прошу тебя.

Пьер. Но что с тобой?

[7] В сценарии Северина не спрашивает, от кого цветы: ваза падает, когда она разглядывает визитную карточку.

Он гасит сигарету и подходит к Северине. Кладет руки ей на плечи.

Пьер. Я никогда не видел тебя такой! Что с тобой происходит?

Северина. Ничего, я немножко устала, понервничала...

Пьер (*нежно*). Пойди отдохни.

Северина. Да, ты прав. (*Быстро целует его.*) Пока.

Она направляется к двери. Он смотрит ей вслед.

Пьер (*делает шаг к ней*). Ты хочешь, чтобы я пошел с тобой?

Северина *(оборачивается у двери)*. Нет, нет... *(Детским голосом.)* Да. Посиди, пожалуйста, рядом, пока я не засну.

Пьер *(нежно улыбаясь, подходит к ней)*. Ты никогда не станешь взрослой.

Теннисный корт. [Северина участвует в парной игре в компании с двумя мужчинами и одной женщиной. Не попав по мячу, она уходит с корта.

Северина. Извините меня, я вас покидаю.]

Она поправляет носок, проходит вперед и встречается с Рене.

Северина. Я не могу сегодня попасть по мячу. Замени меня.

Рене. Ты уже уходишь?

Северина. Нет, я подожду тебя.

Рене. Пока.

Северина. Пока.

На общем плане молодая блондинка спускается по лестнице и встречает Северину.

Анриетта. Здравствуй, как дела?

Северина (*немного удивлена, узнав ее*). Неплохо.

Анриетта. Теперь тебя тут видишь не очень часто.

Северина. Да, правда.

Анриетта. Пока.

Анриетта выходит. Северина задумчиво направляется направо, но вдруг внезапно оборачивается к двери, в которую вышла Анриетта.

Юссон. А-а, таинственная Анриетта... Двуликая женщина... (*Обходит Северину сзади.*) Двойная жизнь... Как интересно! Рене вам рассказала, не правда ли?

Северина. Да. Но зачем это?

Юссон. Ради денег, какая глупость. Огромное большинство женщин, которые продаются, делают это ради денег.

Юссон пристально смотрит на Северину. Она не может выдержать его взгляд и отворачивается.

Юссон. Мне очень приятно, Северина, встретить вас сегодня.

Северина. Не могу я понять таких женщин.

Юссон. Вы знаете, это самое древнее ремесло на свете. *(Гордясь тем, что может показать свои знания в этой области, сообщает конфиденциально.)* Сейчас чаще всего уславливаются по телефону. Заведений теперь стало меньше.

Пытаясь скрыть свой интерес, Северина делает вид, что смотрит на часы.

Северина (*презрительно*). Но вы их, должно быть, хорошо знаете...

Юссон *(самодовольно)*. Да, когда-то я очень часто бывал там. Особенно часто у Анаис *(он наклоняется к Северине, будто стараясь, чтобы она не забыла адрес)*, 11, Сите Жан де Сомюр. *(Юссон пытается поцеловать Северину в шею.)* Об этом доме я сохранил очень хорошие воспоминания.

Северина. Вы с ума сошли! Что с вами?[8]

Юссон. Ерунда! Как говорят англичане, безрассудный инстинкт. *(Продолжает напористо.)* Северина, я должен вас как-нибудь увидеть. Без вашего мужа, естественно. Я восхищен вашим мужем и потому тем более не хотел бы, чтобы он был...

Юссон пытается взять ее за руку, но она решительно сопротивляется, он отступает в глубину комнаты. Северина в оцепенении — с экрана доносятся, словно звучащие в ее голове, слова Юссона: «Мадам Анаис, 11, Сите Жан де Сомюр».

На углу улицы табличка с надписью: «Сите Жан де Сомюр». У витрины магазина Северина в сером пальто, волосы упрятаны под шляпу. Взгляд прикован к надписи «Сите Жан де Сомюр»[9]. И вот она уже идет вдоль решетки, отделяющей Сите от улицы. Глаза ее опущены. Страшно? Стыдно? За ней дома, дома, дома, похожие один на другой. В конце решетки, у калитки она останавливается, будто привлеченная витриной парикмахерской. Украдкой оглядывается вокруг, быстро

[8] В сценарии приводится другой адрес, также вымышленный.

[9] В сценарии Северина сначала проезжала на такси мимо дома, а потом возвращалась туда пешком.

входит в калитку и снова идет вдоль решетки, но уже внутри. Вывеска: «Молоко» — можно подумать, что туда и направляется Северина; но дальше — витрина киоска, и Северина делает вид, что рассматривает эту витрину. Потом поднимает глаза, потому что непременно надо узнать номер дома справа.

В кадре появляется молодая женщина с сигаретой в зубах. Лицо, походка, весь ее вульгарный вид выдают профессию проститутки. На секунду взгляды ее и Северины скрещиваются, и она входит в дом, смежный с «Молочной», где в нерешительности стоит Северина. Над входом в дом интригующий, притягивающий, тревожащий Северину номер 11. Она поворачивается и уходит из Сите.

[Северина остановилась у витрины какой-то лавки. В ту же минуту к ней выходит торговец и очень вежливо спрашивает.

Торговец. Вы что-нибудь желаете, мадемуазель? Входите, пожалуйста!

Северина. Нет, нет, спасибо.]

Среди оголенных деревьев — аллея, щедро усыпанная осенними листьями. Возгласы играющих детей. Из глубины кадра появляется Северина и садится на скамейку. Рядом девочки резво прыгают через веревочку, мимо проходит влюбленная пара — знак простого человеческого счастья, для нее недостижимого. Северина вынимает из сумки носовой платок и вытирает слезы. Грустно поглядев на часы, уходит.

На экране появляется Северина. Она в черных очках. Оглядывается и подходит к дому номер 11. Нажимает на ручку двери, снова оглядывается вокруг и входит в дом. А мы видим медную табличку с надписью: «Мадам Анаис. Моды».

Северина поднимается по лестнице. На первой площадке останавливается, проверяя, не следует ли за ней кто-нибудь. Поднимается выше. Снова останавливается. Поднимает глаза вверх. Внезапно раздается торжественное церковное песнопенье.

Священник вынимает облатку из дароносицы. По обе стороны от него два мальчика в красных ермолках. Перед ними стоит маленькая девочка в белом платье для причастия. Руки священника, подающего ей облатку. Но она, в страхе закрыв рот и отвернув голову, отказывается.

Священник (*торжественно произносит слова молитвы...*). Северина, Северина, что с тобой?

Девочка упрямо сжимает губы и закрывает глаза.

[Маленькая девочка внезапно закрывает глаза и падает навзничь. Ее тело соскальзывает по ступенькам алтаря. Она в обмороке. Священник с дароносицей в руках с удивлением смотрит на нее.]

Лестница в доме Анаис. Северина на лестничной площадке разглядывает дверь, к которой прикреплена такая же медная табличка, что и у входа в дом. В тот момент, когда Северина собирается нажать на кнопку звонка, где-то хлопнула дверь, кто-то спускается по лестнице вниз. В смятении Северина бросается к лифту. За ее спиной, даже не взглянув на нее, проходит женщина в черном. Северина провожает ее глазами и возвращается к двери Анаис. Звонит, беспокойно оглядываясь вокруг.

В передней знакомимся с Анаис. Это женщина лет сорока, с короткими волосами, в ушах серьги, во рту сигарета. Она смотрит через глазок в двери и открывает дверь в тот момент, когда Северина звонит во второй раз.

Анаис. Что вам угодно?

Северина (*в замешательстве*). Я хотела бы поговорить с вами.

Анаис. Войдите.

Северина входит. Анаис закрывает входную дверь и откровенно оценивающим взглядом окидывает Северину.

Северина (*снимает темные очки*). Здравствуйте, мадам.

Анаис (*улыбаясь*). Здравствуйте.

Северина (*смущенно*). Это вы... вы занимаетесь...

Анаис (*приходя ей на помощь*). Я — мадам Анаис.

Северина (*очень взволнована, она не находит слов*). Я хотела бы узнать... Узнать, что...

Анаис (*жестом любезно приглашая войти в комнату*). Пожалуйста, поболтаем спокойно... Садитесь. Могу я предложить вам что-нибудь?

В комнате вазы с бумажными цветами, телевизор, лампы, стол, кресла, бар на колесиках, к которому подходит Анаис.

Северина. Нет, спасибо.

Анаис (*протягивая ей сигарету*). Сигарету?

Северина. Нет, спасибо, я не курю.

Анаис (*ободряюще*). Не бойтесь. Здесь вы как дома. Я готова вам помочь. Садитесь. *(Северина садится. Анаис устраивается на подлокотнике кресла.)* Вы милы, вы свежи, вы в том жанре, который здесь в ходу. (*Северина опускает глаза.*) О, я хорошо знаю, вначале это довольно трудно, но у кого же иногда не было нужды в деньгах? (*Она берет Северину за подбородок и говорит, глядя ей в глаза.*) Половина вам, половина мне. У меня расходы...

Северина. Я вам очень благодарна. (*Встает.*) Но мне надо идти.

Анаис кладет руку на плечо Северины, останавливает ее и поворачивает к себе.

Анаис. Ну, ну, вы немного взволнованы... (*Приветливо посмеивается и обнимает Северину.*) Держу пари, что вы работаете в первый раз! (*Северина не отвечает.*) О, вы знаете, это не так уж страшно... Сейчас очень рано, ваших подружек еще нет здесь. (*Теребит пуговицу на пальто Северины.*) Вы потеряете пуговицу! (*Кладет обе руки на плечи Северины.*) Когда вы хотите начать?

Северина (*застигнутая врасплох*). Я не знаю...

Анаис. Сегодня?

Северина. Да, может быть. Но только после двух. А в пять часов мне необходимо уйти. *(Очень настойчиво.)* Так надо. Непременно.

Анаис (*провожая Северину*). С двух до пяти — это подходящее время. Только надо быть очень точной, а не то я рассержусь. В пять часов вы будете свободны. Я вам это обещаю.

Анаис открывает дверь, и Северина выходит, но снова возвращается.

Северина. Благодарю вас. Извините меня.

Анаис. Я жду вас сегодня в два часа.

Анаис закрывает дверь, берет сигарету и возвращается в комнату.

[Двор клиники. Спустя час. Северина одета так же, как в предыдущем эпизоде.

Торопливо входит во двор больницы, где работает ее муж.

Обращается к сторожу.

Северина. Доктор Серизи еще здесь?

Сторож, не говоря ни слова, поскольку рот у него набит едой, показывает куда-то рукой.

Северина (*удаляясь*). Спасибо...]

Двор клиники, проходит группа врачей. Впереди Пьер и главный врач: седеющие волосы, поверх белого халата наброшено на плечи пальто. За ними еще двое в белом, один из них очень молод[10]. Вдруг Пьер, заметив кого-то за кадром, оставляет группу. Это Северина. Взволнованный, он подходит к ней, берет ее за руку.

Пьер. Что случилось? Надеюсь, ничего серьезного?

Северина (*нерешительно*). Нет, просто я ходила за покупками недалеко отсюда и вдруг так захотелось тебя увидеть.

Пьер. Я всегда думал, что ты не любишь больницу...

Северина. Да, не люблю. (*Кладет руку в перчатке Пьеру на грудь и произносит со вздохом.*) Я не хотела бы оставаться одна сегодня. Давай пообедаем вместе.

Пьер *(смущенно)*. Я не могу. Я обедаю с патроном. *(Кивает головой на коллег.)* Я же тебе утром сказал.

Северина. Да, правда, но...

Пьер. Не забудь, что вечером мы встречаемся с супругами Феврэ.

Северина (*отсутствующим голосом*). Да, да... Извини, что я тебя побеспокоила.

Пьер (*ласково*). Меня побеспокоила!.. До вечера. (*Улыбается.*) Я постараюсь вернуться как можно раньше.

Северина (*смотрит на него и снова кладет руку ему на грудь.*) Пьер!..

Пьер не понял, что это мольба о помощи. Обняв жену за плечи, делает вместе с ней несколько шагов по направлению к выходу. У ворот останавливается, целует ее в обе щеки, и она уходит.

[На скамейке сидит женщина. Читает, держа в одной руке книгу, а другой рукой мягко покачивая детскую коляску. Северина села рядом. Она бросает рассеянный взгляд на коляску со спящим ребенком и застывает со слезами на глазах.] Крупным планом ноги, поднимающиеся по лестнице. Это Северина. Она останавливается в нерешительности, потом поднимается еще на три ступеньки, потом поворот и снова подъем. И как удар — крупным планом — звонок к Анаис. Северина появляется в кадре, рукой в перчатке нажимает на кнопку звонка. Звук открывающейся двери и улыбающаяся Анаис.

[10] Примечание Бунюэля: «Молодой практикант, который вновь появится в конце фильма».

Анаис. А, ну вот! Очень хорошо. Я уж и не рассчитывала... Вы так поспешно ушли, я подумала, что напугала вас! Входите!

Северина входит. Анаис провожает ее пристальным взглядом и закрывает дверь.

Комната в квартире Анаис. Притягивают внимание закрытые дверцы шкафа. Появляется Анаис в темном, довольно скромном платье. Открывает гардероб.

Анаис. Повесьте сюда свои вещи. Сейчас вы увидите ваших подруг. Я люблю, когда работают весело. На прошлой неделе мне пришлось расстаться с Маитэ. Хорошенькая девушка. Но очень грубая. (*Северина — она в очень коротком платье-рубашке — снимает перчатки.*) А жаль... (*Жестом приглашает Северину сесть.*) Пожалуйста! (*Северина садится около бара, где рядом с телефоном стоит бутылка шампанского и несколько бокалов.*) А как вас зовут?

Северина (*в полном смущении*). Я не хотела бы...

На крупном плане бокалы и руки Анаис. Чайной ложечкой она достает вишни из бокала с водкой.

Анаис. Я не спрашиваю у вас ваше настоящее имя. Неужели вы верите, что меня зовут Анаис?! Выпьем что-нибудь, чтоб отпраздновать ваш приход.

Северина. Нет, спасибо, мадам.

Анаис. Ну, что вы, давайте, давайте! Маленькую рюмочку вишневой настойки. (*Крупный план бокала.*) Надо придумать вам имя — очень простое и очень кокетливое и чтоб легко запоминалось. Если хотите, поищем вместе. (*Из-за стены доносится смех двух женщин и громкий смех мужчины. Смеется и Анаис.*) Его мы зовем господин Адольф. Это один из наших лучших клиентов. (*Садится рядом с Севериной.*) Вы увидите, он очень забавный. (*Протягивает бокал с вишнями Северине, та его принимает, Анаис улыбается.*) У меня идея: а что, если вас назвать Дневная красавица?

Северина (*рассеянно*). Дневная красавица?

Анаис. Вы же будете приходить только после полудня...

Северина. Ну, если хотите...

Анаис. Вы нервничаете. Успокойтесь. Вы уйдете в пять часов. Не волнуйтесь! (*Пальцем поглаживает руку Северины, вполголоса произносит.*) Вас кто-нибудь ждет? Дружок? (*Глядя на обручальное кольцо Северины.*) Муженек? (*Северина раздраженно отнимает свою руку.*) Не думайте, что я вас толкаю на откровенности... (*Приближает свое лицо к лицу Северины, та удивленно глядит на нее.*) Поцелуйте меня. Не шевелись. (*Целует Северину в губы, та отстраняется, раздаются удары кулаком в дверь и смех.*) А! Барышни хотят выпить... Подождите меня, я сейчас вернусь.

Анаис выходит из кадра. Северина, опустив глаза, прислушивается к шуму в квартире. Решено. Вынимает из волос шпильку, волосы распускаются по плечам, она встряхивает головой, встает и идет к двери, через которую вышла Анаис.

Адольф. Новенькая, и вы от меня ее прячете! Ну-ка, ну-ка, подайте ее мне немедленно! Иначе я добуду ее сам. (*Смех девушек. Тут Северина быстро возвращается в комнату, хватает свою сумку, шляпу и собирается открыть шкаф.*)

Анаис (*громко*). Красавица! (*Северина быстро закрывает шкаф и идет навстречу Анаис.*) Вы сейчас увидите, это очень забавный тип. (*Отнимает у Северины сумку и шляпу.*) Он торгует конфетами. У него в Бордо заводы. Он зарабатывает миллионы. Идемте!

Матильда в «голубой комнате». Она переодевается за ширмой. Это молодая, упитанная шатенка с длинными волосами, которую Северина встретила во время своего первого визита в Сите. Слышен смех Адольфа и другой девушки. Матильда смотрит в ту сторону, откуда раздается смех, и улыбается. Адольф — пятидесятилетний мужчина маленького роста, пузатый и вульгарный. Он в рубашке и в брюках с широкими подтяжками. Слегка пьян, в руках сигара. У него на коленях — смеющаяся Шарлотта, брюнетка с короткой стрижкой. На ней полурасстегнутый халат, из-под которого видно черное белье.

Адольф. Если я вечером остаюсь несолоно хлебавши, черта с два я засну. Однажды в Брюсселе мне попалась негритянка. О, дети мои, это было родео. Зверь!

Шарлотта, смеясь, хватает голову Адольфа и притягивает к своей руке. Анаис, обнимая Северину, входит с ней в комнату.

Анаис. Представляю вам Дневную красавицу.

Шарлотта. Здравствуйте.

Матильда. Здравствуйте.

Северина (*стесняясь*). Здравствуйте.

Анаис. Я вам говорила, шторы надо задергивать!

Адольф. Дневная красавица (*беглый взгляд на часы*), мое почтение в без четверти три... Ты сейчас же выпьешь с нами бокал шампанского. (*К Анаис.*) Анаис, дорогая моя, приготовьте-ка нам шипучку!

Крупный план Северины. Она смотрит на Адольфа, ошеломленная его вульгарностью.

Шарлотта. Отлично, вы свалились вовремя! Новенькая, это надо спрыснуть!

Матильда. Можно сказать, что вы учуяли шампанское!

Анаис. Знакомьтесь, я сейчас вернусь.

Когда она проходит мимо Адольфа, он щиплет ее за ягодицы. Девицы смеются.

Адольф (*об Анаис*). Хороша баба, ей Богу! За что ни ухвати, хороша.

Шарлотта. Не зарьтесь на нее, она слишком приличная.

Адольф. Но это как раз и нужно, моя птичка... (*Он смеется и прячет лицо на груди Шарлотты.*)

Шарлотта (*смеясь, отталкивает его*). Ах так, а как же новенькая? Такой редкий экземпляр? (*Шарлотта подходит к Северине. С восхищением оглядывает ее платье из дорогого дома.*) Как красиво, вот это да! Но лучше надевать платье, которое снимается в две минуты, тремя движениями. (*Показывает, как расстегивается молния; поворачивается к Адольфу, сидящему в кресле.*) Не правда ли, господин Адольф?

Адольф (*тоном знатока*). Да нет, что ты. По-моему, она сногсшибательна в своем коротком плат[illegible] Она изысканна, хорошо воспитана. (*Рукой грубо вытирает нос.*) Это как раз то, что я люблю.

Матильда, завязывая пояс халата, приседает на корточки около Адольфа.

Матильда. Сколько раз вы обещали сделать мне подарок... (*Бросив взгляд на платье Северины.*) Я бы очень хотела что-нибудь вроде этого!

Адольф. Ничего себе! Я не Ротшильд, моя курочка!

Матильда. Жаль! (*Подходит к Северине.*) Как здорово скроено. (*Шарлотте, которая дотрагивается до манжета на платье Северины.*) Ты заметила, какая работа? Потрясающе!

Шарлотта. Ладно, когда есть деньги, это легко — хорошо одеваться.

Адольф. А изящество? Это не покупается — природный шик!

Из глубины выходит Анаис, держа ведерко со льдом и с бутылкой шампанского, за ней Пала, несущая блюдо с бокалами.

Анаис. А вот и шампанское!

Адольф. А-а, горючее! А то я уже начал сохнуть!.. (*Общий план всей группы. Пала собирается открыть бутылку. Адольф останавливает ее.*) Нет, нет, оставь! Это мужская работа! Ты, что, разве не знаешь, что я чемпион мира по вышибанию пробок...

Шарлотта. У вас большой опыт.

Пала выходит из кадра в то время, как Адольф изо всех сил борется с пробкой и, как бы желая отвлечь внимание от своих усилий, начинает петь.

Адольф (*поет*). Я люблю ветчину и колбасу...

Шарлотта, обняв Северину, что-то ей нашептывает.

Адольф. Я люблю ветчину, если она хороша. Но еще больше я люблю пару красивых бедер.

Пробка выскакивает из бутылки, щедрой струей льется шампанское, выплескивается пена.

Адольф (*ворчливо*). Ну и ладно! Что ты хочешь, теплое!

Шарлотта, желая его выручить — не зря трудился,— протягивает ему бокал. Адольф обращается к Северине.

Адольф. Шампанское теплее восьми градусов, это просто лекарство.

Шарлотта прс ягивает Северине первый бокал.

Анаис. Извините меня! Если бы я знала, я бы поставила бутылку в холодильник.

Адольф (*продолжая разливать шампанское*). Так ты же знала, что я приду!

Анаис. Да, но Дневную красавицу я не ждала.

Адольф. Выпьем за то, что для меня дороже всего: за мое здоровье!

Анаис. А также за здоровье Дневной красавицы! (*Пьют.*)

Адольф. Хорошее, но тепловатое, а? Да, кстати, Матильда! Я принес тебе маленький подарок. Совсем забыл!

В носках подходит к креслу, где лежит его пиджак, достает маленький пакетик и отдает его Матильде.

Матильда (*улыбаясь*). Что это?

Адольф. А ты посмотри!

Матильда развязывает бант. Северина, не проявляя никакого интереса, удаляется в глубину кадра. Шарлотта и Анаис, любопытствуя, приближаются к Матильде. Адольф прикладывает руку ко рту, будто желая удержаться от смеха. Матильда разворачивает пакет и вынимает коробочку.

Матильда. Спасибо.

Открывает коробку и достает чертенка. Женщины подпрыгивают, смеются. Северина поворачивается, чтоб взглянуть, что происходит, и тут же с презрением отводит глаза в сторону. Адольф обнимает двух девушек за талии, всем троим весело...

Анаис. Всегда он что-нибудь отколет.

Адольф. А-а, да здравствует веселье. (*В кадре Адольф и две оживленные девицы.*) Уж такова моя натура. Я люблю жизнь и люблю шутки. (*Смотрит на Северину, которая не разделяет общего веселья; смех застывает у него на губах, он подходит к ней.*) Ну, что? (*Приподнимает кверху ее подбородок. Северина шокирована.*) А ты, Дневная красавица, чего рожу воротишь? Что тебе тут не подходит? (*Берет бокал из рук Северины и бросает его через плечо. Бокал разбивается где-то за кадром. Северина вздрагивает. Он обвивает рукой ее талию и заставляет сесть на край кровати. Расстегивает на ней платье.*) Ты увидишь, нам вместе будет очень хорошо... (*Грубым жестом начинает снимать с нее платье, под которым видна белая комбинация.*) Я тебе это обещаю! (*Опрокидывает ее на кровать и наклоняется над ней. Она вскрикивает, отбивается от него и бегом исчезает из кадра. Адольф, озадаченный, смотрит ей вслед и встает. В кадре появляется Анаис.*) Что с ней?

Анаис (*вполголоса*). Я ее приведу, одну минуту. С ней не надо торопиться. Она в первый раз...

Адольф (*недоверчиво*). А, все так говорят...

Анаис. Это правда, правда. Клянусь.

Адольф (*резко*). Что за ерунда! За кого она себя принимает, эта сучка!

Матильда. Она новенькая...

Подойдя к Северине, Анаис кладет руку ей на плечо и поворачивает ее лицом к себе.

Анаис (*улыбаясь*). Это хорошо. Только пришла, и сразу вас выбрали! Господин Адольф — человек очень простой, не беспокойтесь. Делайте то, что он попросит, вот и все.

Северина (*растерянно*). Нет, нет, я хочу уйти. Отпустите меня!

Анаис (*меняя тон, хватает ее за руку*). Что? Долго будет продолжаться это кривлянье? Где ты находишься, как ты думаешь? (*Толкает Северину к двери в комнату.*) Ну-ка, иди!

Северина (*страх исчез, будто она только и ждала такой грубости, чтоб стать покорной*). Да, мадам, иду. Я иду.

Адольф. Оставьте меня с ней наедине.

Анаис. Тебе, я вижу, нужен кнут. Так я понимаю? (*Шарлотта и Матильда, выходя из комнаты, проходят мимо Северины, которая на секунду застывает у двери, потом идет вперед под окрик Анаис.*) Хватит!

Анаис выходит из кадра. Адольф около умывальника. Он вытирает лицо полотенцем.

Адольф. А-а! (*Бросает полотенце на умывальник.*) Салют! Закрой дверь! Иди сюда! (*Улыбаясь, он расстегивает на ней пояс.*) Ты видишь, я всех выгнал. Так все-таки более интимно. Итак, это, оказывается, твой дебют? (*Он садится на кровать и притягивает ее к себе.*) Ну и как? Будь внимательна, а? У меня на эти шуточки хороший нюх! А? И не надо мне рассказывать всякие байки. (*Он грубо задирает на Северине платье, оставляя ее полураздетой, а она изо всех сил сопротивляется.*) О!.. Запомни, в этом деле стесняться нечего. (*Стискивает Северину в объятиях.*) Уж не будешь ли ты рассказывать мне, что в твои годы ты все еще в девках ходишь! (*Прижимает ее к себе и пытается бросить на кровать.*) Сейчас мы это увидим. (*Обезумев, Северина вырывается и садится на кровать. Адольф притворяется добряком.*) Ну ладно, это меня ты, что ли, боишься? Умишко мой тебе не подходит? (*Жестким тоном.*) Надо будет тебе к этому привыкнуть... (*Садится рядом с ней, обнимает ее и пытается опрокинуть на кровать. Северина издает стон, отбивается, высвобождается, быстро встает и выходит из кадра. Адольф, обозленный, бежит за ней. Северина уже открывает дверь, но он успевает ее закрыть. Адольф снова хватает ее и толкает в комнату. Он взбешен.*) Ну нет, не выйдет! Так и будешь вырываться? Нет, скажи, за кого ты себя выдаешь, шлюха? (*Трясет ее и дает ей пощечину.*) Начинаешь меня возбуждать и сразу отталкиваешь!.. (*Бросает ее на кровать, и она, измученная, падает на спину.*) Кривлянье хорошо на минуту, но тут я уже этого хватил сполна. Вот так. (*Торжествуя победу, снимает подтяжки, брюки соскальзывают на пол.*) Так-то лучше! (*Ложится на нее. Она не сопротивляется.*) Значит, тебе необходимо насилие? (*Грубым движением обнимает Северину. Ее рука гладит его по волосам.*)

А в то же самое время в другой комнате Шарлотта и Матильда смотрят телевизор, Матильда при этом шьет, а Шарлотта играет в карты с Анаис. Все здесь — рядом! — мирно и тихо.

Шарлотта (*бросая карту*). Валет треф.

Анаис. Валет треф... Моя карта требует джина! (*Наливает себе рюмку.*) Однако он не торопится, господин Адольф!

Матильда (*смеясь*). Нормально!

Анаис (*открывая свои карты*). Джин!

Шарлотта (*раздосадованно*). О-ля-ля! Боже мой! О-ля-ля![11]

На общем плане подъезд дома Анаис. Выходит Северина, закрывает за собой дверь. Надевает черные очки. Идет по тротуару, навстречу две женщины. Она поворачивает направо, удаляется и выходит из кадра.

Северина под душем. Сквозь прозрачную занавеску легко заметить, как энергично она трет свое тело, словно хочет избавиться от подозрительного запаха. Потом через открытую дверь в ванную комнату, в которой видны ванна и роскошный туалетный столик, уставленный флаконами, мы наблюдаем Северину уже в розовом пеньюаре, вытирающую розовым полотенцем мокрые волосы. Вероятно, чтоб скрыть следы утомления, она красит губы. Потом снимает со спинки стула лифчик, белье и исчезает из кадра. И появляется уже в гостиной. Садится у камина на подлокотник кресла и швыряет все свое белье в огонь. И пусть, пусть горят презренные свидетели постыдного мазохистского инстинкта! Кочергой она сдвигает белье в центр, где полыхает огонь. Доносится стук входной двери. В волнении Северина убегает. В следующий момент она входит в спальню, где уже приготовлена постель, гасит свет, быстро ложится и натягивает на себя одеяло до подбородка.

Пьер. Северина! Ты где? (*Она не шевельнулась. Тень Пьера вырисовывается в открытой двери.*) Ты готова? (*Пьер зажигает свет и, увидев Северину в постели, удивленно восклицает.*) Ах, ты

[11] Эти реплики были прибавлены во время съемки. В сценарии шли немые кадры.

тут? (*Подходит к Северине и садится на край кровати.*) Что случилось? Тебе нехорошо? Ты заболела? (*Глаза Северины закрыты, она качает головой. Пьер кладет руку ей на лоб. Она открывает глаза, будто только что проснулась.*) А между прочим, непохоже, чтоб тебя лихорадило. Ты хочешь, чтобы я позвал врача?

Северина (*жалобным голосом*). Нет, нет, это пустяки. Просто я спала. У меня была мигрень. Я приняла аспирин и горячую ванну. Завтра все будет хорошо. Который час?

Пьер. Уже поздно. Я позвоню Феврэ, чтоб они нас не ждали.

Северина. Пойди один.

Пьер. Ни за что! Мне будет гораздо лучше здесь, с тобой. И, кроме того, у меня полно работы. (*Целует ее в лоб.*) Ну, отдыхай[12].

Луг. Мчится галопом стадо диких быков. За ними верхом на лошадях погонщики. Стадо разбегается.

Отстав от стада, спешиваются Адольф и Пьер, переодетые погонщиками[13].

На костре, разложенном между камнями, котелок с кипящим супом. В кадре рука Пьера, деревянной ложкой он наливает в миску суп.

Юссон. Суп в порядке?

Пьер. Суп ледяной. Я никак не могу его разогреть[14]. (*Подбирает лопату и возвращается к костру, около которого расположился Юссон. Указывая на быков.*) А что — быкам дают имена, как кошкам?

Юссон. Да. Их всех зовут Искушение. За исключением последнего, чье имя Искупление. (*Юссон бросает свою пустую миску, встает, снимает шляпу и прижимает ее к груди, слегка склонив голову.*) [Над их головами плывут угрожающе черные тучи. Сверкнула молния, прокатились раскаты грома. Пьер протягивает руку, на нее падают первые капли дождя.

Пьер. Держись... Искупление начинается...

Адольф (*глядя на небо и улыбаясь*). Господи, прости их, ибо не ведают, что творят... Скорей, вот-вот начнется... Помогите мне.

Они с Пьером быстро встают и накручивают на руки кашне. Потом берут тяжелый котелок с дымящимся супом и отходят на несколько шагов. Дождь усиливается, все чаще сверкает молния, грохочет гром.][15]

Юссон. Который час?

Пьер. Между двумя и пятью. Не больше пяти.

Юссон. А твоя жена хорошо себя чувствует?

Пьер. Очень хорошо, спасибо.

Юссон. А где она?

Пьер. Тут, рядом. Ты хотел бы с ней поздороваться?

Юссон. С удовольствием.

На экране Северина в белом платье, привязанная к дереву, как в эпизоде в Булонском лесу, но на этот раз лицом к зрителям.

Юссон. Как дела, маленькая сволочушка? Тебе хорошо, потаскушка? (*Комья грязи летят ей в лицо и на платье. Она пытается увернуться.*) Старая шлюха! Дерьмо! (*Тело Северины все больше и больше покрывается грязью, а Юссон продолжает смачно поносить ее. На лице Северины сквозь боль и унижение заметно удовольствие. Юссон вновь и вновь швыряет в Северину комья грязи. Пьер, скрестив руки на груди, равнодушно наблюдает.*) Мразь! Сука! (*Лицо и грудь Северины покрыты грязью.*)

Северина (*не шевеля губами, умоляюще.*) Пьер, прошу тебя, прекрати это! Пьер, я люблю тебя! Пьер!..

Анаис перелистывает журнал. Шарлотта занята штопкой. Матильда раскладывает пасьянс. Раздается звонок у входной двери. Анаис поднимается, бросив взгляд на стенные часы.

Анаис. Это профессор...

Кладет журнал и проходит в переднюю.

Квартира Анаис. Открывается входная дверь — на пороге Северина. Темные очки, шляпа и черный плащ.

[12] В сценарии Северина не дает Пьеру поцеловать себя. Он встает с кровати и выходит из кадра. Гаснет свет. Слышен звук закрывающейся двери. Северина открывает глаза, прижимает руки ко лбу. Звучат бубенцы.

[13] План, предусмотренный в сценарии. В эпизоде грез (или сна) Северины, идущем вслед, Пьер был с Адольфом, а не с Юссоном.

[14] В течение всего этого эпизода актеры беззвучны, они не шевелят губами.

[15] Этот эпизод заменял в сценарии диалог Пьера с Юссоном.

Анаис (*неприветливо*). Что вам угодно?

Северина (*снимает очки, нерешительно*). Я... Я хотела...

Анаис (*сурово глядя на нее*). Вернуться на свое место?.. И потом опять исчезнуть на неделю, не сказав ни слова?!

Северина. Вы должны меня извинить.

Анаис. Мне здесь не нужны дилетанты. Для этого есть улица. (*Хочет закрыть дверь. Северина делает шаг вперед и входит в кадр.*)

Северина (*умоляюще*). Я прошу вас...

Анаис (*пауза — и она смягчается*). Вам повезло, что вы имеете дело со мной. Кто-нибудь другой вышвырнул бы вас за дверь без всяких разговоров. Это только я такая добрая! Если вы возвращаетесь, естественно, это уже всерьез?

Северина. Да.

Анаис. Я могу рассчитывать на вас ежедневно?

Северина. Да, но только до пяти часов.

Анаис (*после секунды раздумья кивает головой на дверь в комнату.*) Ладно, идите!

Северина направляется к двери. Навстречу ей Пала. На первом плане Шарлотта шьет под внимательным взором Матильды. Обе курят.

Пала. Добрый день! Я очень рада видеть вас снова!

Северина (*улыбаясь, снимает плащ*). Добрый день!

Матильда. Добрый день!

Шарлотта. Ну что, Дневная красавица! Как живешь?

Северина. Очень хорошо, спасибо.

Шарлотта. Ты нас бросила!

Матильда. Почему ты раньше не вернулась?

Северина. Я не могла.

Матильда (*поднимается*). Дай мне твое пальто.

Северина. Спасибо.

Они в кадре вместе с Анаис. Матильда помогает Северине снять пальто.

Матильда. Ох, до чего красивое. Скажи-ка, если я тебя попрошу об одной маленькой услуге? Ты не могла бы мне его одолжить на воскресенье? В понедельник я тебе его верну.

Северина (*смутившись*). Послушай... Мне трудно тебе отказать, но в воскресенье это будет сложновато. (*Матильда вешает пальто в шкаф.*) Я не смогу[16].

Шарлотта (*входит в кадр и помогает Северине снять платье, обращаясь к Матильде*). Зачем тебе? Я видела такое же в магазине.

Матильда (*заметив марку магазина, где куплено пальто, восклицает*). «Кардуччи»... Ни в чем себе не отказывает!

Шарлотта. Кто вы такая?

Северина смущена, она не отвечает.

Матильда. Тебе трудно было вернуться сюда?

Северина. Нет. (*Шарлотта убирает ее платье.*)

Матильда. А я здесь из-за моего жениха. Он велосипедист, гонщик. После несчастного случая он потерял работу. (*Северина, снимая комбинацию, смотрит на нее.*) Он знает, что я бываю здесь... Я его очень люблю. (*Она помогает Северине надеть пеньюар.*) Конечно, я могла бы заработать на жизнь и не здесь...

Анаис. А что бы ты заработала?

Матильда. Вот именно!

Анаис. С минуты на минуту мы ждем профессора. (*Она садится напротив Северины; будто внезапно ее осенило.*) Вот тебя я ему и представлю. Ты как раз его тип.

Северина. Кто он?

Анаис. О, он женский врач. Кажется, знаменитость.

Матильда. У него международная клиентура!

Шарлотта. Два месяца назад он ездил в Копенгаген делать операцию.

Звонок у входной двери. Анаис встает.

Анаис. А вот и он! (*Проходя мимо Шарлотты, она хлопает ее по плечу.*) Объясни ей кое-что.

Шарлотта. Хорошо, мадам. (*Она бросает на стол комбинацию, сумочку и шляпу Северины.*) Ну, что же, уже пора включать свет! (*Зажигает свет.*) Ты увидишь, как с ним несложно. Если бы все были, как он...

Анаис в передней встречает профессора. Ему лет пятьдесят. На нем дорогое пальто и мягкая шляпа. В руке маленький черный чемоданчик.

Анаис. А у меня тут новенькая.

Профессор. Да?

[16] Эпизода с пальто в сценарии не было.

Анаис. Я думаю, что вам она очень понравится. Может быть, она немного скромна, но... настоящая аристократка!

Профессор. Правда?

Анаис. Сами увидите!

Профессор. Очень хорошо. Пригласите ее ко мне.

Профессор в розовой комнате. Снимает шляпу и перчатки и подходит к зеркалу. Рассматривает свои десны, снимает пальто и, подхватив свой чемоданчик, направляется к ванной комнате. Вынимает из чемоданчика фуражку с галуном, как у швейцара. Рукой стряхивает с нее пыль и подходит к зеркалу над умывальником. Надев фуражку, внимательно разглядывает свое отражение в зеркале, потом, разочарованный, снимает фуражку и бросает ее в чемоданчик. Вынимает оттуда кнут из кожаных ремешков. В комнату неуверенно входит Северина. Приводя себя в состояние готовности, Северина освобождается от розового пеньюара, лифчика и в ту минуту, как она начинает снимать пояс с подвязками, появляется профессор.

Увидев раздевающуюся Северину, он приходит в ярость.

Профессор. Что вы делаете?!

Северина поднимает голову, замирает в удивлении. Как это понять? Профессор в костюме слуги.

Северина *(запинаясь)*. Я? Но я...

Профессор *(недовольно)*. Вам ничего не объяснили? Одевайтесь!

Он возвращается в ванную комнату и закрывает за собой дверь. Северина надевает пеньюар. Стук в дверь из ванной.

Северина *(в недоумении)*. Войдите.

Дверь открывается, входит профессор. Бросается в глаза его застенчивый, виноватый вид. В руках у него кнут.

Профессор. Госпожа маркиза звала меня?

Северина *(неуверенно)*. Да.

Профессор. Госпожа маркиза неудовлетворена моими услугами?

Северина *(совершенно растерявшись)*. Ну вот... Нет, в самом деле.

Профессор явно недоволен ее замешательством. Быстро бросается к двери в коридор, открывает ее и зовет.

Профессор. Мадам Анаис!

Анаис. Да, я здесь.

Профессор *(Северине)*. Вам больше подходит место на кухне, мадемуазель! *(Входит Анаис.)* Уведите ее. Она ничего не стоит, пришлите мне Шарлотту, быстро!

Анаис. Сию минуту. *(Подходит к Северине, берет ее за руку.)* Идите! *(Выталкивает ее из комнаты.)* Шарлотта!

Шарлотта. Да!

Анаис. Шарлотта, немедленно к профессору.

Шарлотта. Одну секунду, мадам. Я уже почти разделась.

Анаис гневно вталкивает Северину в маленькую комнату.

Анаис. Идите сюда! А ведь ничего мудреного и не требовалось. *(Анаис подходит к стене в глубине комнаты, снимает висящую на ней сумку и картину, под которой обнаруживается маленькое отверстие: сквозь него видно все, что творится в розовой комнате. Жестом подзывает Северину.)* Подойдите сюда. Смотрите внимательно, как это делает Шарлотта. И главное, ни звука.

Розовая комната. Появляется Шарлотта. На ней белье черного цвета. Руки на бедрах. Стук в дверь из ванной комнаты.

Шарлотта *(резко)*. Войдите.

И он появляется — профессор в костюме слуги — и ведет себя так же, как с Севериной.

Профессор. Госпожа маркиза звала меня?

Шарлотта *(строго)*. Да, Виктор.

Профессор. Маркиза недовольна моими услугами?

Шарлотта. Вы все время делаете глупости.

Профессор. Да, вы правы... Я знаю, вы правы. *(Подходит к ней и продолжает жалобным тоном.)* Но маркиза так добра, так благосклонна... И притом так красива!

Шарлотта. Наглец! *(Проводит рукой по спинке кровати.)* Смотрите! Вы что, слепой? Вы не видите этого? *(Показывает ему свой палец.)* Везде пыль! И там! И вот! Вот!

Он хлещет кнутом по мебели, будто поднимая пыль.

Профессор. Я разбил вазу...

Шарлотта. Вазу? Хватит, я уже сыта по горло! На этот раз, Виктор, я вас выгоню!

Выталкивает его, намереваясь уйти.

Виктор *(плетется за ней)*. Нет, нет! Умоляю вас! Пусть маркиза не гонит меня. Пусть оставит меня при себе! *(Она садится на кровать.)* Пусть позволит мне искупить свою вину! Я буду внимательным, очень внимательным! *(Становится перед ней на колени.)* Клянусь!

Шарлотта вырывает кнут у него из рук.

Профессор *(не играя, говорит раздраженно)*. Еще нет, Шарлотта, рано еще. Отдай мне. *(Отбирает у нее кнут.)*

Шарлотта *(тоже не играя)*. Ой, извините!

Профессор *(снова входя в роль, снимает очки)*. Пусть госпожа маркиза, если угодно, накажет меня. Пусть изобьет. *(Протягивает ей кнут.)* Но только пусть не прогоняет меня! *(Он задирает на Шарлотте рубашку и гладит ее бедра.)*.

Шарлотта *(бьет его по руке)*. Вы что делаете, грязный старикашка?

Профессор. Ничего, ничего. Я ничего не делаю. *(Смотрит на нее, не прерывая свои ласки.)* Увы, я соблюдаю дистанцию! Я не должен был бы признаваться. Это, конечно, тайна, госпожа маркиза... Я вас люблю!

Шарлотта. Что?

Она отталкивает его ударом ноги по лицу. Профессор падает на четвереньки и ползет, увеличиваясь на экране до крупного плана.

Профессор. Я люблю вас! Говорю вам, я люблю вас! *(Он ложится на спину.)* Теперь топчите меня ногами. Плюйте мне в лицо, топчите меня!

Шарлотта бросает кнут. На экране ее безжалостные ноги, топчущие сначала грудь профессора, а потом и его лицо.

Шарлотта. Мерзавец, старая свинья, я тебя сейчас проучу.

Подглядывающей Северине и противно, и интересно. Она в смятении отворачивается от соблазнительного отверстия в стене.

Профессор. Но я все равно люблю вас! *(Нет, невозможно оторваться от такого зрелища, и Северина снова вонзилась глазом в дырочку в стене.)* Сильней, госпожа маркиза, бейте сильней. *(Слышны удары кнута.)* Еще сильней!

Анаис *(входит в кадр и, тронув Северину за плечо, говорит вполголоса.* Идите, там гости. Ну, вы все видели? Что вы скажете на это?

Северина. Как можно так низко опуститься?

Профессор. Сильней!

Северина. Вы, должно быть, привыкли, а у меня это вызывает отвращение.

Анаис бросает загадочный взгляд на Северину и выходит из кадра. Северина за ней. В передней Матильда и тучный господин с азиатской внешностью. Мягкая шляпа, маленькие усики, хорошо одет, в руке маленькая коробочка, которую он открывает и показывает Матильде.

Матильда *(со страхом и отвращением)*. Нет, спасибо. Это не для меня.

Из коробочки раздается писк насекомых.

Анаис *(азиату)*. А эта вам подойдет? *(Северина обнимает его. Он привлекает ее к себе и на непонятном языке выражает Анаис свое согласие. Вынув из кармана маленькую карточку, протягивает ее Анаис, расплачиваясь.)* А это что такое? Кредитная карта? Нет, нет, здесь это не пойдет... Только наличными! *(Клиент вынимает из кармана много бумажных денег и протягивает Анаис. Отсчитав две бумажки, она отдает ему остальное.)* Очень хорошо, пожалуйста, туда.

Расплатившись, одной рукой клиент держит свою коробочку, другой обнимает Северину. Потом останавливается и трется носом о шею Северины — она улыбается. Через несколько шагов повторяется то же самое.

Голубая комната. Появляется Северина с клиентом. Поставив свою загадочную коробочку на стол, он запирает дверь, снимает шляпу и пальто и все время не перестает улыбаться и, не умолкая, говорит на своем языке. Северина снимает пеньюар. Тут он открывает коробочку, подражая жужжанию. Ничего не понимая, Северина берет эту коробочку, а он, заметив ее испуганный взгляд, объявляет по-французски.

Азиат. Нет, нет. Ничего страшного! Ничего страшного!

Он раздевается. Обнажается его жирный и мускулистый торс. Северина собирается снять лифчик, но он дает ей понять, что этого делать не стоит. Сняв трусики, дает их азиату, который внимательно их рассматривает. А потом, желая похвастаться своими мускулами, раздвигает руки в стороны и поражает неожиданностью: к одной руке прикреплен резинкой звенящий бубенчик. Северина улыбается, в восхищении трогает его бицепсы, он все говорит, говорит под звон бубенца. У Северины глаза затуманились, она притягивает азиата к себе.

Прихожая. Пала встречает дочку, крупную блондинку лет четырнадцати, вернувшуюся из школы.

Пала. Ты хорошо себя вела?

Катрин. Да, мама.

Пала. Пойди поздоровайся с крестной. Покажи ей свои отметки.

Пала исчезает из кадра.

Комната. Здесь отдыхают Матильда и Анаис.

Анаис. Здравствуй, Кати.

Катрин. Добрый день, крестная.

Анаис. Как дела? Покажи мне дневник.

Девочка вынимает из портфеля дневник и дает Анаис, та внимательно его просматривает.

Матильда *(обращаясь к Катрин)*. А мне ты ничего не скажешь?

Катрин. Здравствуйте, мадемуазель Матильда. *(Целует ее.)*

Матильда. Здравствуй. Ты пойдешь со мной в цирк в воскресенье?

Катрин. О, да!

Матильда. Ты довольна?

Катрин *(с улыбкой)*. Да.

Анаис. Семь по истории, девять за чтение наизусть, это хорошо.

Анаис обнимает Катрин за плечи.

Коридор. Шарлотта просовывает голову в дверь из розовой комнаты.

Шарлотта. Мадам Анаис! Мадам Анаис!

Пала *(выходит через дверь слева)*. Что?

Шарлотта. Профессору нужна чернильница.

Анаис *(входит в кадр)*. Чернильница?!.. Чернильница...[17]

Анаис, пожимая плечами, выходит из кадра. Шарлотта возвращается в комнату.

Общий план коридора: выходит азиат с коробочкой под мышкой. Улыбается, увидев появившуюся Катрин. Останавливает ее, берет за руку, за подбородок, гладит по волосам и все время быстро-быстро говорит на своем языке. Пала поспешно появляется в кадре, уводит Катрин. Потом открывает входную дверь. Азиат приближается, снимает шляпу, прощаясь, и уходит.

Пала. Ну-ка, быстро поднимайся наверх. И садись делать уроки.

Катрин *(целует мать)*. Да, мама.

Девочка выходит и поднимается по лестнице. Пала, выйдя на площадку, проверяет, ушел ли азиат, потом, проводив глазами Катрин, возвращается в коридор.

На экране голубая комната. Пала пересекает кадр. Северина лежит ничком на разобранной кровати, наполовину укрытая простыней. Пала кладет полотенце, которое было у нее в руке, на комод, поправляет лампу у изголовья и молча глядит на Северину. Потом приближается к кровати и смотрит на измученную Северину.

Пала. Мне тоже этот мужчина внушает страх. Как это все-таки тяжело, наверное...

В ответ Северина поворачивает к ней лицо, озаренное счастливой улыбкой.

Северина. Что ты в этом понимаешь, Пала?

Общий план Булонского леса. Припаркованные автомобили, лужайка, белые столики и несколько посетителей. Внезапно — как удар — чернота, затмение, чтобы затем под перезвон бубенцов возникло уже знакомое нам ландо. И тот же кучер, тот же лакей на переднем сиденье, но внутри на этот раз пожилой мужчина в черном.

И снова кафе. На переднем плане за столиком два посетителя[18]. Ландо останавливается, кучер соскакивает с сиденья и открывает дверцу пассажиру. И вот он на экране: шляпа, трость, перчатка, монокль и много достоинства. Высматривает кого-то на террасе. За столиком Северина. Он останавливается перед ней и снимает шляпу.

Герцог. Вы позволите, мадемуазель?

Северина. Пожалуйста.

Герцог. Благодарю. Мадемуазель или мадам?

Северина. Мадемуазель...

Герцог. Прекрасно... Как вас зовут?

Северина. Дневная красавица.

Герцог. Ах, как мило. У меня была кошка, которую звали Дневная тень. Вы часто бываете здесь?

Северина. Мысленно — каждый день.

Герцог. Приятное утро, не правда ли?

Северина. Да, в самом деле приятное.

Герцог *(важно)*. Ничто меня так не радует, как осеннее солнце... Черное солнце!

Северина *(мечтательно)*. Черное солнце...

Герцог. Как меняется мир... Знаете ли вы, что во времена моего деда на этом перекрестке был разбойный притон?

Северина *(вежливо)*. Да?

Герцог смотрит на Северину и сразу меняет тему.

Герцог. Я нахожу вас очень элегантной.

Северина. Спасибо.

[Герцог. Но какую грубость я совершил! Я вам даже не представился! *(Вынимает свою визитную*

---

[17] Эпизода с чернильницей в сценарии нет.

[18] Одного из посетителей сыграл Луис Бунюэль

карточку, на которой видна герцогская корона, и протягивает ее Северине. Северина берет карточку, внимательно глядит на нее.)] Вы любите деньги?

Северина. Да.

Герцог. Я дам вам много денег, если вы пожелаете прийти ко мне.

Северина *(удивленно)*. К вам?

Герцог. О, за кого вы меня принимаете... Речь идет об одной религиозной церемонии особого рода... Весьма трогательной, которую я очень почитаю. *(Легкая виноватая улыбка.)* Что вы хотите... Я человек другой эпохи... Той эпохи, когда еще существовало ощущение смерти. Если бы вы согласились прийти. Вы бы меня осчастливили. Я как раз ищу такую молодую девушку, как вы. От Парижа до меня час езды. *(Герцог протягивает Северине свою визитную карточку.)* Вот моя карточка. Вас встретят на вокзале[19].

На общем плане ландо. Кучер и лакей на своих местах, внутри видна Северина и еще кто-то рядом с ней. Под скрип колес и звон бубенцов ландо направляется в сторону замка.

Замок герцога. Камин, горят дрова. Кресло, обитое бархатом бутылочного цвета, на нем диадема с черной вуалью. Входит мажордом: он несет одежду Северины, которую кладет на ручку кресла, и берет черную диадему, украшенную белыми цветами. У мажордома строгий вид, седые волосы, остриженные бобриком, темные очки. В кадре появляется Северина, сидящая спиной к камере. Мажордом прикрепляет к ее волосам диадему. На крупном плане — красивый большой букет из белых гладиолусов.

[Из соседней комнаты слышен голос священника[20], читающего молитву. Мажордом незаметно приоткрывает дверь и заглядывает туда.

Часовня герцога. В центре часовни катафалк под черным покрывалом с серебряными украшениями, вокруг горят свечи. Священник с мальчиком из церковного хора кончают мессу по усопшим. Герцог — единственный, кто присутствует на мессе,— стоит на коленях, склонив голову на руки.

Будуар герцога. Мажордом возвращается к Северине.

Мажордом. Это скоро кончится. Вы готовы?]

Северина. Что происходит?

Мажордом *(чрезвычайно почтительно)*. Ничего не опасайтесь. *(Расправляет складки вуали на груди у Северины.)* Вы знаете, те, кто были здесь до вас, только и просили разрешить им вернуться. Но господин герцог в этих случаях очень строг... *(Мажордом выходит из кадра, Северина — за ним. Черная вуаль на ней опускается до полу, но позволяет разглядеть сквозь прозрачность ткани ее обнаженное тело. Мажордом ждет ее у дверей.)* За мной, пожалуйста.

[Часовня пуста[21]. Мажордом убирает катафалк и помогает Северине лечь в гроб. Дает ей последние советы.

Мажордом. Вот что... Главное — не шевелиться. Сложите руки, закройте глаза... Дышите как можно незаметней. Я ухожу...

Одна в часовне — с закрытыми глазами, со сложенными на груди руками — Северина ждет].

Часовня погружена в полутьму. Входит герцог. У него в руках треножник, на котором укреплен фотоаппарат и привязан букет лилий-асфоделий. Сильный удар грома, как предвестие пугающе странной истории. Герцог закрывает дверь, отвязывает цветы от треножника и подходит к Северине, лежащей в гробу на катафалке. Глаза у нее закрыты, руки сложены на груди. В четырех углах катафалка горят свечи. Герцог пристально смотрит на нее. Потом снимает монокль и кладет цветы на тело Северины.

Герцог. Я принес тебе лилии. Ты так их любила... *(Склоняет голову.)* Как ты прекрасна! Твоя кожа стала еще белей. *(Берет прядь волос Северины.)* Твои волосы стали еще мягче... Девочка моя, любимая... *(Наклонившись, слегка касается ее лица.)* Какое у тебя холодное лицо... Ты помнишь, еще вчера мы

[19] В сценарии герцог немедленно увозит Северину в собственном ландо в частный отель, находящийся в Париже: «Например, в один из тех, что в Марэ, на Площади Вогезов».

[20] Этот эпизод был вырезан цензурой. Автор сценария Жан-Клод Каррьер играл священника.

[21] Эпизод вырезан при монтаже.

играли с тобой. Мы смеялись, мы пели... И вот теперь ты тут, и ты не говоришь ничего, ты лежишь неподвижно... Я хочу, чтоб ты простила меня. Я не виноват. Я слишком тебя любил.

Стук в дверь. Герцог поднимает глаза. По ту сторону двери мажордом.

Мажордом. Господин герцог, я впущу кошек?

Герцог. Идите к черту с вашими кошками! *(Устремив глаза на Северину.)* Мы одни. Двери закрыты. *(Грустный смешок и снова серьезно.)* Глаза твои больше не откроются, тело твое окоченело, нечисть сжирает твое сердце... И этот пьянящий запах мертвых цветов... *(Он становится все более возбужденным, его блуждающий взгляд скользит вниз.)* И этот пьянящий запах асфоделий.

И продолжая шевелить губами, герцог исчезает под катафалком. Удар грома. Катафалк сотрясается от каких-то толчков снизу. Где-то назойливо мяукают кошки. Северина открывает глаза и наклоняется вниз, свесившись через край гроба. Что это? Она испытывает одновременно интерес и отвращение.

Холл у выхода из замка. Мажордом подходит к Северине. Найдя свою одежду, с сумкой в руках, но еще не опомнившись от пережитого, она стоит в ожидании.

Мажордом *(теперь его тон утратил всякую почтительность)*. Вы еще здесь? Чего вы ждете?

Северина *(растерявшись)*. Но идет дождь и...

Мажордом. Ну и что? *(Берет плащ Северины и, грубо схватив ее за руку, тащит к дверям.)* Убирайтесь отсюда. *(Выталкивает ее под дождь.)* Уходите вон!

Швыряет ее плащ на улицу, с шумом захлопывает дверь. Северина подбирает свой плащ, набрасывает его на плечи и, прежде чем удалиться, в недоумении еще раз оглядывается на замок.

Кровать Северины пуста. Пьер, сидя на своей кровати, читает.

Пьер. Ты скоро?

Северина. Вот и я. Ты хочешь, чтоб я легла с тобой?

Гасит ночную лампу и ложится рядом с Пьером.

Пьер. Мне очень жаль, что ты так редко приходишь ко мне сама...

Северина *(нежно прижимается к Пьеру)*. Я буду приходить, Пьер. Дай только время...

Пьер. У меня впечатление, что... что я всегда сам навязываюсь тебе...

Северина. Нет, неправда. У меня все сильнее желание быть с тобой. Мне больше не страшно. Мне кажется, что я стала лучше понимать тебя. Что я становлюсь тебе ближе... С каждым днем я все больше люблю тебя, знаешь.

Прихожая квартиры Серизи. Горничная открывает входную дверь.

Юссон. Здравствуйте, мадемуазель.

Горничная. Здравствуйте, мсье.

Юссон. А мадам дома?

Горничная. Как о вас доложить?

Юссон. Мсье Юссон.

Горничная. Мсье Юссон хотел бы вас видеть, мадам.

Северина. Скажите ему, что меня нет дома.

Юссон это услышал, он надевает пальто и кашне.

Юссон. До свидания, мадемуазель. Спасибо.

Бар на стадионе. За столиком друг против друга Юссон и Северина.

Юссон. Как вы соблазнительны, Северина. Говоря откровенно, я бы хотел написать вам письмецо.

Северина *(с радостной улыбкой)*. Я была бы очень рада.

Юссон *(в счастливом удивлении)*. Вы бы согласились? *(Пауза. В зале шум голосов, кто-то проходит мимо.)* Но здесь очень много народа.

Северина *(с вызывающей улыбкой)*. Тем лучше!

Юссон. Я обязательно дам вам расписку.

Северина. Я очень на это рассчитываю.

За тем же столиком — Пьер и Рене. Вдруг Юссон хватает бутылку и разбивает ее о край стола.

Юссон *(показывая Северине на разбитую бутылку)*. С помощью вот этого?

Северина *(улыбаясь)*. Да!

Они нагибаются и исчезают под столом. Рене и Пьер не кажутся слишком удивленными их действиями.

Пьер. Что они делают?

Рене *(заглянув под стол, бросает непринужденно)*. Да ничего, они забавляются. Можете взглянуть.

Пьер. О, нет, вы мне расскажите!

Рене снова наклоняется, чтоб посмотреть под стол, который трясется, как катафалк в сцене с герцогом.

Рене *(так же непринужденно)*. Он достает маленький пакетик.

Пьер. И что дальше?

Р е н е. О, это пакетик с семенами асфоделий...

П ь е р *(ему не по себе, он берет сигареты со стола)*. Я знаю, что это...[22]

Общий план Елисейских полей. Обращает на себя внимание человек в габардиновом плаще и мягкой шляпе. Сделав несколько шагов, он останавливается. Появляется продавец газет.

П р о д а в е ц *(кричит)*. «Геральд Трибюн»! «Нью-Йорк Геральд Трибюн»!... «Геральд Трибюн»!

Прохожие спешат мимо, но человек в габардиновом плаще подает знак продавцу и покупает газету, разворачивает ее и, бросив взгляд на заголовки, приближается ко входу в некое учреждение.

В вестибюле — молодой человек высокого роста. В руке — трость, но длинное черное кожаное пальто и жесткий взгляд придают ему вид, не внушающий доверия. В стеклянную дверь входит инкассатор, под мышкой у него черный портфель. Молодой человек следует за ним и подходит к лифту в тот момент, когда инкассатор нажимает на кнопку. С беспокойством поглядев на молодого человека, инкассатор спешит к другому лифту, у которого, зарывшись носом в газету, поджидает мужчина в габардиновом плаще. Подходит лифт, инкассатор бросает взгляд на молодого человека, оставшегося за кадром — это Марсель,— и успокаивается присутствием третьего персонажа — это Ипполит, распахивающий дверцу лифта.

И п п о л и т *(входит в лифт)*. Какой вам этаж?

И н к а с с а т о р *(входя за ним)*. Четвертый, пожалуйста.*(В кадр вбегает Марсель и прыгает в лифт. Дверь закрывается, и лифт медленно ползет вверх. Марсель и Ипполит вдвоем нападают на инкассатора. Тот кричит.)* Эй, что вы делаете?... На помощь! На помощь!

Лифт исчезает из кадра. Короткими планами врезаются стоны и крики инкассатора.

И п п о л и т *(шепчет)*. Не шуметь! *(Марселю.)* Поторопись. Быстрей!

Марсель и Ипполит поддерживают инкассатора, потерявшего сознание. Лифт опускается и останавливается. Выходит, оглядываясь вокруг, Ипполит, выходит Марсель и, пряча под пальто портфель инкассатора, закрывает лифт, оставляя свою жертву на полу. Оба спускаются по лестнице, появляются на общем плане и расходятся в разные стороны.

Ипполит звонит у дверей Анаис. В кадре появляется Марсель. Открывается дверь, Анаис удивлена, на лице слабая улыбка.

А н а и с. А-а, Ипполит! Вот-те на!

И п п о л и т *(с сильным испанским акцентом)*. Салют, Анаис. Можно войти?

А н а и с. Конечно.

Квартира Анаис. Анаис закрывает дверь и присоединяется к мужчинам. В коридор выглянула Матильда.

М а т и л ь д а. Явился Ипполит.

Шарлотта шьет, она не пришла в восторг от этой новости. Тут же Северина, занятая маникюром.

Ш а р л о т т а. А я надеялась, что мы от него избавились.

С е в е р и н а. Он кто, этот Ипполит?

Ш а р л о т т а. Пойди узнай... Странный тип!

М а т и л ь д а. Когда он при деньгах, он швыряет их направо и налево. Но зато когда он остается без гроша, все для него бесплатно.

Появляется Анаис.

А н а и с. Идите сюда, дети. Все втроем.

Розовая комната. На первом плане Марсель. Входит Ипполит и садится на кровать. Мимо него проходит Пала. Он хватает ее за руку.

И п п о л и т. Ну, как малышка? Все хорошо?

П а л а. Да, мсье.

И п п о л и т. Ее уже можно поцеловать?

П а л а *(тревожно)*. Я не знаю, мсье. Она должна закончить свои уроки[23].

И п п о л и т *(вынимает из кармана чек и протягивает его Пала)*. Прекрасно.

Ни слова не говоря, она принимает чек и уходит. В комнату входит Анаис, за ней Северина.

А н а и с *(Ипполиту)*. Жаловаться не будете!

Обняв Ипполита за плечи, вместе с ним наблюдает, как девушки входят в комнату.

[22] Диалога Пьера и Рене в сценарии не существует.

[23] Этот эпизод придуман на съемке.

Северина. Здравствуйте.
Ипполит. Здравствуйте.
Шарлотта. Здравствуйте, мсье Ипполит.
Матильда. Здравствуйте, Ипполит.
Останавливаются.
Ипполит. Buen ganao[24].
Анаис. Что это означает? *(Ипполит жестом и интонацией выказывает свое восхищение).* О-о-о!..
Ипполит *(Шарлотте).* Как дела?
Шарлотта. Все хорошо, а у вас?
Ипполит. Стараемся, спасибо.
Матильда. Месяцами вас не видно, мсье Ипполит?
Шарлотта. Вы нами пренебрегаете. А нам вас не хватает.
Ипполит. Ах так?
Шарлотта. Где вы пропадали? *(В кадре Северина.)*
Ипполит. Я был в отъезде. В Нью-Йорке. Бизнес! *(Обращаясь к Анаис.)* Принеси три бутылки на холод. И хорошего!
Анаис. Лучшего!
Выходит из кадра. Ипполит приглашает Матильду сесть к нему на колени. Матильда садится на одно колено, Шарлотта на другое. В глубине стоит смущенная Северина.
Ипполит *(Матильде по-испански).* De Paris al cielo!.. Чего за границей больше всего не хватает, так это шампанского... и милых француженок, таких, как ты. *(Указывая рукой на Марселя.)* Я вам привел кое-кого. Друга привел. Надо его принять... хорошо!
Матильда. Ну, конечно, мсье Ипполит! *(Целует его. Марсель отворачивается.)*
Шарлотта. Мсье Ипполит, когда мы останемся вдвоем, я вам расскажу одну прелюбопытную историю, которая вам очень понравится.
Марсель внимательно смотрит на Северину. Подходит к ней.
Ипполит *(твердо).* Я не любопытен, моя птичка.
Шарлотта *(разочарованно).* Ну что ж, тем хуже для вас.
Ипполит *(Шарлотте).* Уходи! *(Тем же тоном Матильде.)* Уходи, мне тяжело. *(Обе не пошевельнулись.)*
Матильда. Вот как!
Ипполит *(кричит, прогоняя их).* О!! *(Матильда встает и выходит из кадра. Шарлотта продолжает ластиться к нему.)* Ты меня царапаешь. Убирайся и ты. *(Она подчиняется и выходит из кадра. Мягким голосом обращаясь к Северине.)* Подойди поближе — ты, новенькая. *(Подходит к ней сам. Тут же и Марсель, видно, очарованный Севериной. Ипполит бросает сигарету, гладит Северину по волосам, берет за подбородок.)* Итак, ммм?
Собирается ее обнять, но Марсель поднимает трость и ставит ее между ними.
Марсель *(спокойно, но решительно).* Оставь ее мне.
Опасаясь стычки между мужчинами, Северина пробирается к двери и исчезает.
Ипполит *(всматриваясь в Марселя и перебарывая себя).* Бери ее, малыш, если ты ее хочешь. Забавляйся: тебе по возрасту это полагается.
Ипполит отходит в сторону, пропуская Марселя мимо себя.
Марсель. Спасибо.
Вместе с Севериной выходит из комнаты.
Ипполит. И не в таких случаях я мог размозжить голову любому, хоть своему отцу. Но дружба прежде всего. Не стоит ссориться из-за una zorra[25].
Шарлотта. Подумать только, у него такой скромный вид, у вашего друга.
Ипполит. Скромный — это не то слово!
На пороге Анаис.
Анаис. Шампанское подано!

Голубая комната. Экран заполняет, как предвестник беды, черный цвет — это черное пальто Марселя. В руке у него раскачиваются связанные вместе сапоги.
Марсель. Как тебя зовут?
Северина. Дневная красавица.
Марсель. А по-настоящему?
Северина. Это все.
Марсель. Ты мне не доверяешь? Я хочу знать твое имя.
Северина *(раздевается).* Дневная красавица.
Марсель. Но почему? Ты что, ночью здесь не бываешь?... Чем же ты тогда занимаешься?
Северина *(дотрагиваясь до сапог Марселя, с улыбкой произносит).* Какие прекрасные сапоги!

[24] Славная скотинка (исп.).
[25] Девушка (исп.).

(Поднимает и бросает их на пол. Целует Марселя, но быстро с удивлением отстраняется от него.) Твои зубы?.. *(Ласково проводит рукой по его волосам.)* Как это случилось?

Марсель. Уничтожены одним ударом. *(Пальцем поднимает верхнюю губу, обнаруживая целый ряд металлических зубов. С вызовом.)* Это тебе не подходит?

Северина. Да ничего.

Марсель *(презрительно)*. Тогда пошевеливайся, я тороплюсь. *(Удаляется в глубину кадра.)* Сколько тебе лет?

Северина. Двадцать три.

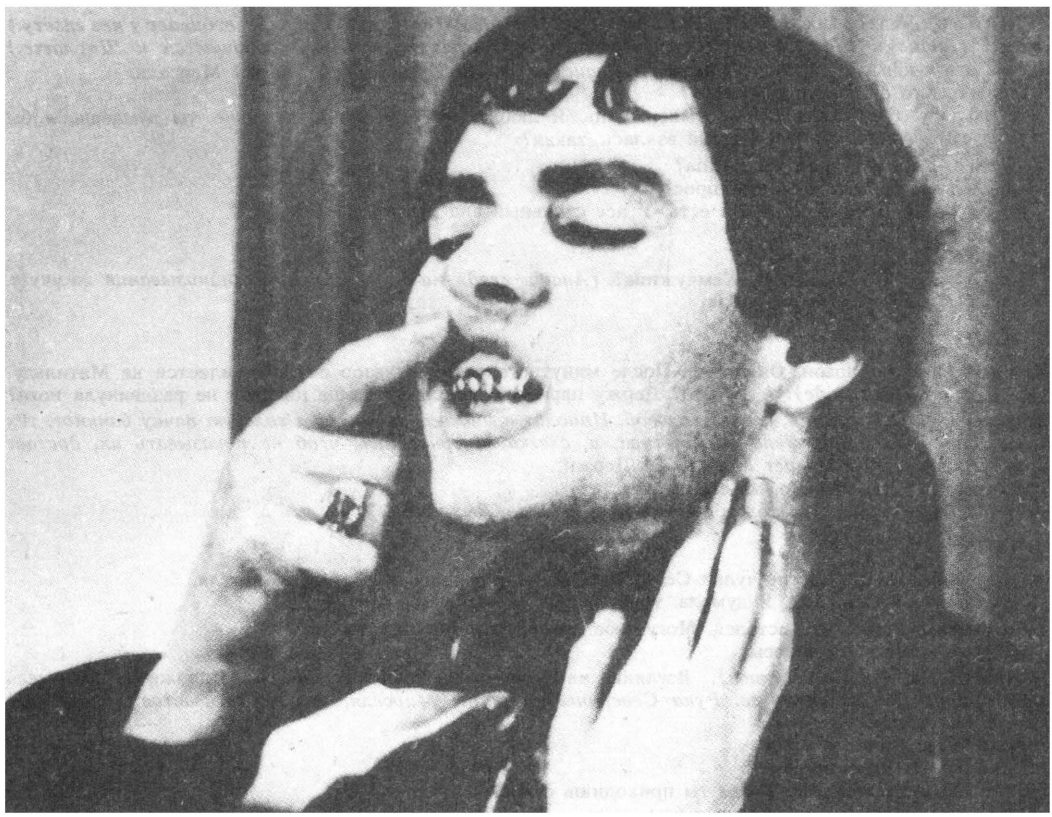
Марсель. Есть кто-то, кто тебя опекает?

Северина. А что это значит?

Марсель. Ты свободна или нет?Ты хорошо зарабатываешь? Тебе это выгодно?

Северина. Да, но...

Марсель. Не хитри. *(Обнаженная Северина, сидя на кровати, снимает чулки.)* Нет, чулки не снимай.



«Марсель (пальцем поднимает верхнюю губу, обнаруживая ряд металлических зубов. С вызовом — Северине). Это тебе не подходит?»

(Северина удивленно поворачивается к Марселю. Он снимает галстук. Она надевает чулки.) Одна девчонка однажды пыталась связать меня по рукам и по ногам. Бедняжка!

Северина *(поворачиваясь лицом к Марселю)*. С тебя, если хочешь, я ничего не возьму.

Марсель *(нахально)*. Нормально. Я знаю многих, которые хотели бы быть на твоем месте в эту минуту[26]. *(На экране красивая фигура голого Марселя.)* Ты все еще не хочешь назвать свое имя? *(Приближается к ней.)* Во всяком случае, ты не болтлива. Тем лучше. Это мне подходит. *(Садится на кровать, на которой вытянулась Северина.)* Болтливые девушки в чашке воды утопят. *(Оценивая*

[26] Диалог со слов «Тогда пошевеливайся» прибавлен на съемке.

тело Северины.) Неплохо... *(Опускает колени Северины и произносит с натянутой улыбкой.)* Жаль, что у тебя только две... Дай посмотреть, повернись. *(Тот же оценивающий взгляд на послушно предоставленное ему тело, и вдруг он застывает.)* Это что за коричневое пятнышко?

Северина. Это родинка.

Марсель. Ах, дерьмо! *(Быстро поднимается и отходит.)* Это я терпеть не могу! Одевайся![27]

Марсель, собираясь одеться, берет свою рубашку, нервно поправляет зубной протез.

Комната отдыха. Матильда подходит к столу, где стоит шампанское и бокалы, и присоединяется к Ипполиту и Шарлотте.

Ипполит. Как обычно, недостаточно холодное.

Шарлотта *(вынимает газету, которая торчит из кармана Ипполита)*. Вы теперь читаете по-английски?

Ипполит *(удивленно)*. Я? Вовсе нет!

Шарлотта *(показывая ему газету)*. А это зачем?

Ипполит. А тебе какое дело? *(Шарлотта пытается что-то прочесть. Ипполит отбирает у нее газету.)* Хватит! *(Анаис и Шарлотта смеются. Ипполит, показывая на бутылку, обращается к Шарлотте.)* Возьми это в комнату. Я иду. *(Указывая Анаис на вторую бутылку.)* А это для Марселя.

Анаис. Кто он такой, твой друг?

Ипполит. Год назад он спас мне жизнь. Я люблю его, как сына. А иначе, ты думаешь, я бы уступил ему блондинку? Откуда она взялась такая?

Анаис. Кто? Дневная красавица?

Ипполит. Да. На нее есть спрос?

Матильда. Только на нее и есть. У нее стильный вид и потом...

Ипполит. Что?

Анаис. Это жемчужина!

Ипполит *(не понимая)*. Жемчужина? *(Анаис, глядя на него, имитирует нанизывание жемчуга. Смеются. Он понял.)* A, una perla.

[Ипполит качает головой. Он понял. После минутного раздумья взор его устремляется на Матильду.

Ипполит *(Матильде)*. А ты что? Держу пари, что ты сегодня еще ни разу не раздвинула ноги? *(Матильда, сконфуженная, качает головой. Ипполит вынимает из кармана толстую пачку банкнот, тех самых, что были в портфеле инкассатора, и, слегка отвернувшись, чтоб не показывать их, достает одну бумажку и протягивает Матильде.)* Держи.

Матильда. О, спасибо, мсье Ипполит.

Ипполит *(сердито)*. Отблагодаришь меня после. *(Выходит.)*]

Голубая комната. На кресле чулки Северины. На полу разбросана одежда Марселя.

Северина *(шепотом)*. Я думала, ты уйдешь!

Марсель. Я рад, что остался. Могу тебе признаться: ты мне нравишься.

Северина гладит его волосы.

Северина *(она счастлива)*. Взгляни на мою руку, она до сих пор дрожит... *(Марсель быстро обнимает и целует ее. Рука Северины на спине Марселя, она дотрагивается до шрама.)* Откуда это у тебя?

Марсель. Рана.

Северина. Удар ножом?

Марсель. Возможно... Зачем ты приходишь сюда?

Северина. Не спрашивай ни о чем.

Марсель. Я бы остался с тобой до самого вечера, но не могу.

Северина *(с нежностью)*. Ты мне тоже нравишься, Марсель. Ты еще придешь сюда?

Марсель. Может быть.

Северина *(неправильно истолковав его ответ)*. Если у тебя нет денег, я могу...

Марсель *(задетый за живое, прикладывает палец к губам Северины)*. Деньги? Нет, не это меня удерживает!

Северина. Ты пугаешь меня!

Северина привлекает его к себе и целует.

Огромный пустынный пляж. На песке ствол сухого дерева. На заднем плане море. Но шум волн безрадостен. В кадре появляется Пьер. Пальто на меху, во рту сигарета. На другом стволе сидит Северина. Ей холодно, несмотря на теплое пальто. Подходит Пьер.

[27] Инцидента с родинкой в сценарии нет.

Пьер. Тебе скучно. На тебя все это нагоняет тоску.

Северина. Да нет же, мне не скучно. Мне просто хочется вернуться в Париж, вот и все.

Пьер. Ты можешь мне все сказать. Абсолютно все, ты это знаешь. И ты что-то скрываешь от меня... Если бы ты могла доверить мне, что тебя смущает, может быть, я смог бы тебе помочь...

Северина *(раздраженно)*. Тебе доверить? Но что?

Пьер *(понизив голос)*. Если ты любишь другого, Северина.

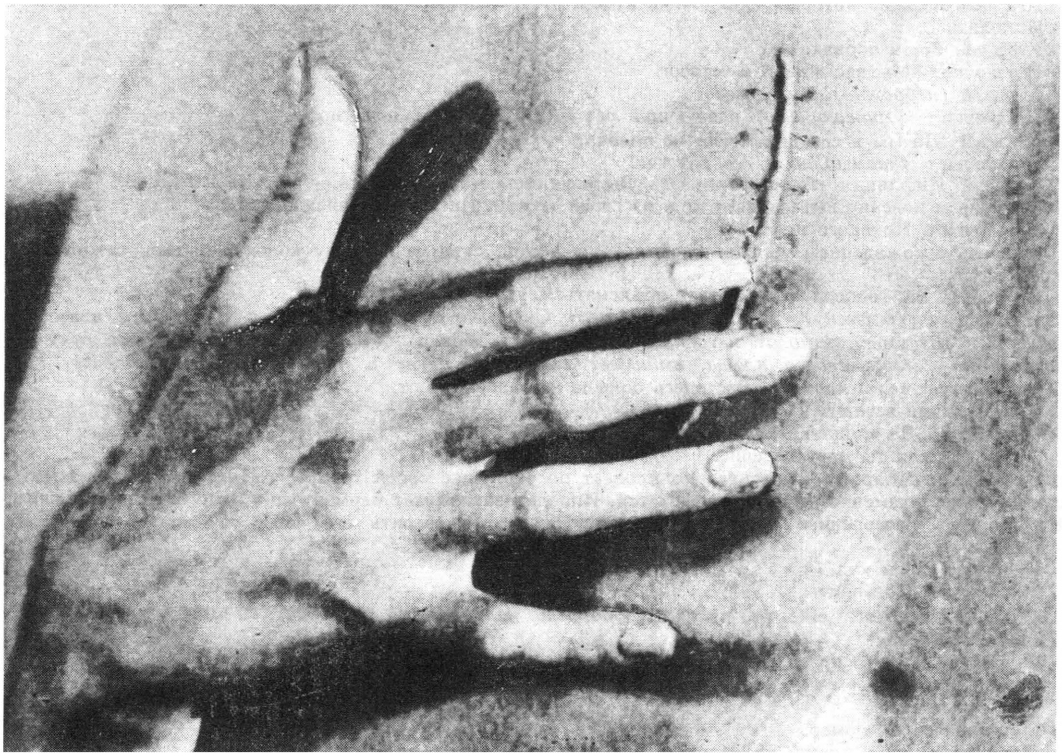
Северина. Кого-то другого, не тебя?

Пьер. Да.

Северина. Ты прекрасно знаешь, что это невозможно!

Она медленно идет вперед. Пьер следует за ней.

Пьер. Я предложил тебе эти короткие каникулы, чтобы узнать, не держит ли тебя что-то в Париже. Ты хочешь вернуться, значит, я не ошибся. И еще: всегда у тебя... *(Он ускоряет шаг и догоняет*



«Рука Северины на спине Марселя, она дотрагивается до шрама: «Откуда это у тебя?»

Северину.) Эта... дистанция... По правде говоря, я никогда не чувствовал, что ты действительно со мной...

Она останавливается.

Северина *(опустив глаза.)* Прости меня...

Пьер. Это, конечно, моя вина.

Северина *(быстро поворачиваясь к нему)*. И ты думаешь, что, несмотря на это, я не могу тебя любить?

Она отворачивается и выходит из кадра.

Пьер *(задумчиво)*. Думаю, что да.

Пьер ходит взад и вперед. Северина приближается. Она не шевелит губами, но голос ее слышен.

Голос Северины. Я не знаю, как тебе объяснить... Милый, есть столько вещей, которые

я хотела бы понять. Это касается только меня... *(С нежностью.)* То, что я испытываю к тебе, не имеет ничего общего с наслаждением. Но, поверь мне, я действительно никогда не чувствовала такой близости к тебе, как теперь.

Пьер *(он подходит к ней и останавливает, взяв за руку)*. Ты хочешь вернуться в Париж?

Северина. Пьер, повторяю тебе, мне с тобой не скучно. Если хочешь, останемся еще на неделю.

Пьер. Нет, нет. Завтра уедем. К тому же у меня много работы.

Париж, бар. Пара посетителей и бармен за стойкой.

Женщина кивает головой, и пара удаляется. Навстречу им входят двое мужчин с физиономиями преступников.

Бармен *(за кадром)*. Вы чем-то озабочены, мсье Марсель?

Ипполит *(за кадром)*. Видал я помешанных, но таких, как ты,— никогда.

Марсель. Помолчи, можешь?

Ипполит. Ты ведешь себя, как болван, а не как мужчина!

Два человека, из которых один очень худой, в габардиновом плаще, подходят к столику Марселя и Ипполита.

Худой. Все в порядке?

Ипполит. Мы вас ждали в четверг.

Худой *(небрежно)*. Ну и что?

Ипполит *(угрожающе)*. В следующий раз ждать не будем, понятно?

Худой. Да мы и сегодня могли не прийти.

Ипполит *(насмешливо)*. Ах, вот как!

Худой. Инфляция что-то затянулась. Вы начинаете мне надоедать — ты и твой подонок.

Марсель мгновенно вытаскивает нож из своей трости, Ипполит останавливает его.

Ипполит. Никакого шума.

Марсель с сожалением убирает свой нож, а Худой, схватив бутылку коньяка, снова усаживается за стол.

Бармен. Эй, господа, если хотите объясняться, уходите отсюда!

Ипполит *(бармену)*. Заткнись! *(Худому.)* Снег. Кокаин. Он у тебя с собой. Это известно. *(Худой в раздумье. Ипполит нетерпеливо хлопает в ладоши. Худой медленно запускает руку во внутренний карман своего плаща, вынимает маленький пакет и протягивает его Ипполиту. Тот быстро прячет его в карман.)* Вас здесь больше не задерживают.

Двое мужчин встают.

Марсель. За «подонка» мы еще рассчитаемся.

Худой. Если ты настаиваешь...

Они уходят. Марсель выразительно хлопает по верхушке своей трости, а Ипполит, желая замять стычку, поет фламенко. Марсель улыбается. Ипполит заказывает бармену еще одну бутылку коньяка. Но Марсель нетерпеливо хватает руку Ипполита, чтоб сверить его часы со своими, и быстро встает.

Ипполит. Ты куда?

Марсель. Позвонить.

Ипполит. Этого еще не хватало! *(Марсель направляется к стойке. Снимает трубку.)* Как достают эти девки!

Бармен. Да, это правда! А что, зацепила его?

Ипполит. Это ему дорого обошлось однажды. Вечно с ним такие истории, я ничего не могу с этим поделать...

Марсель набрал номер.

Марсель. Алло, Анаис? Это Марсель. Есть новости? *(Ответ его обрадовал. Прикладывает к уху вторую трубку.)* С которого часа?.. Еду!

Квартира Анаис. На экране кроссворд и руки Матильды.

Матильда. «Он нес на спине своего отца»... Из четырех букв... *(В общей комнате Матильда и погруженная в журнал Северина.)* Вторая буква «Н».

Северина *(не поднимая головы)*. Эней. «Й» на конце.

Матильда *(пишет)*. Да, верно.

Входит Анаис.

Анаис. Красавица, это опять он. Он ждет вас.

Северина быстро вскакивает и выходит из комнаты. Другая комната. С улицы через окно виден Марсель. Он ковыряет в зубах. Сквозь прозрачную белую занавеску видна входящая Северина.

Северина *(улыбаясь)*. Здравствуй, у тебя все в порядке?

Тяжело ступая, он идет к ней. Выражение его лица столь угрожающе, что Северина пятится назад. Он грубо хлопает дверью.

Марсель. Где ты была? Почему ты уехала?

Северина. Я должна была на несколько дней уехать из Парижа. Я тебе объясню.

Марсель *(в бешенстве)*. Хорошо, я тебе тоже сейчас объясню. Оставлю на тебе свою подпись...

Снимает свой кожаный пояс, украшенный большой медной пряжкой, и собирается ее ударить.

Северина *(с криком)*. Только не по лицу! *(Закрывает лицо руками.)* Не трогай меня! *(Получает удар по рукам.)* Если ты не прекратишь, я уйду. И больше ты меня не увидишь.

Марсель. Ладно, на этот раз хватит.

Он отворачивается от нее, отходит в глубину комнаты и с несмирившейся яростью набрасывается на портрет обнаженной женщины. Под его ударами в осколки превращается стекло, и картина падает. Марсель швыряет пояс, грубым взглядом окидывает Северину, но, сделав несколько шагов, словно приходит в себя и уже не столь злобно глядит на нее. Скрестив руки на груди, все еще перепуганная, она слабо улыбается и садится на краешек кровати. Марсель садится рядом. Бешенство оставило его, он страдает, ему трудно объясниться.

Марсель. Мне тебя не хватало. Мне не нужно это говорить, но я так ждал тебя. Я хочу чаще тебя видеть. И ночью тоже...

Северина. Тебе недостаточно, что я прихожу сюда каждый день?

Марсель. Нет.

Северина. Но ты хорошо знаешь, что я несвободна.

Марсель. Из-за этого я с ума схожу. *(Нежно обнимает и целует Северину. Потом, поглядев на нее, целует снова и осторожно заставляет ее вытянуться на кровати. Целуются. Он выпрямляется и смотрит на нее.)* Я ничего не понимаю. У тебя вид такой, будто тебе со мной хорошо.

Северина. Очень, но этого еще недостаточно.

Марсель. Ты любишь другого? *(В знак согласия она кивает головой, он берет ее за подбородок и поворачивает к себе.)* Почему же ты приходишь сюда?

Северина *(искренне и печально)*. Я не знаю... Это две вещи очень разные...

Он страстно ее целует. В кадр попадают их ноги. Они оба обуты. Правой ногой Марсель сбрасывает башмак с левой, обнаруживая дырявый фиолетовый носок. Гладит ногу Северины своей ногой.

Лестница во дворе больницы. По лестнице спускается молодая сиделка. В кадре появляются, обнявшись, Пьер с Севериной. Она весело смеется.

Пьер. Я умираю с голоду. Куда пойдем обедать?

Северина. Мне все равно. Решим по дороге.

Они встречают студента-практиканта и останавливаются.

Пьер. Я ухожу ненадолго. Вернусь в три часа.

Студент. Хорошо.

Он удаляется, а Северина с Пьером продолжают свой путь.

Пьер. Как ты изменилась! Я тебя не узнаю. Я так рад видеть тебя улыбающейся.

Северина. Я себя чувствую гораздо лучше, по правде говоря.

Пьер. Я никогда не видел тебя такой... Если только... *(Он останавливается в раздумье.)*

Северина. О чем ты?

Пьер *(уклончиво)*. Да ни о чем... *(С улыбкой поворачивается к ней.)* Вот если бы однажды ты объявила мне великую новость...

Северина *(ничего не понимая)*. Но о чем ты говоришь?

Пьер. Ты хорошо знаешь... Чего бы я хотел больше всего на свете: ребенка...

Она молча смотрит на него.

Тревожно врезается сирена «скорой помощи».

Здание больницы. Оттуда выходят Пьер и Северина. Из ворот выезжает машина «скорой помощи». Северина выходит из кадра, а Пьер вдруг застывает на месте. Взгляд его притягивает пустое кресло на колесиках для парализованных больных, оставленное на тротуаре.

Северина. Что ты тут разглядываешь?

Пьер. Ничего... Это кресло, меня оно поразило... сам не знаю почему... любопытно...

Северина. Ничего любопытного.

Пьер. Ты права.

Садятся в машину. Пьер бросает последний взгляд на инвалидное кресло.

Квартира Анаис.

Из гостиной сквозь занавеску на двери видна прихожая. Там Анаис и мужчина в черных очках, которому она заметно обрадовалась.

Анаис. А, пропащая душа! Я бы вас и не узнала! Вы меня забыли, неблагодарный? Уже целый век вас не видно. *(Пристально рассматривая его.)* А вы не изменились, все такой же! *(Указывает на дверь в коридоре.)* Туда!

Он выходит из кадра. Анаис открывает дверь в общую комнату. Широкая улыбка осеняет ее лицо.

Анаис. Выходите, дети! Старый друг явился. *(Появляется Матильда, потом Шарлотта и за ней Северина. Матильда и Шарлотта на ходу приводят себя в порядок.)* Да вы хороши, хороши!

Розовая комната. Появляются девушки.

Юссон. Здравствуйте, дамы. Садитесь, прошу вас.

Северина, поправляя рукава своего пеньюара, не чует беды — она еще не видела, кто пришел.

Шарлотта. Спасибо.

Анаис. Хочу представить вам Матильду, Шарлотту и Дневную красавицу.

Северина поднимает глаза, узнает Юссона и застывает в оцепенении. Юссон также потрясен, но очень быстро овладевает собой.

Юссон *(снимает очки)*. Дневная красавица... Оригинально!..

Анаис. Может быть, вы хотите чего-нибудь выпить?

Юссон. Потом, потом. Ничего не изменилось у Анаис. Так же запросто принимают, те же занавески... *(Подходит к Анаис.)* А что случилось с тигрицей, которая была у вас?

Анаис *(смеясь)*. А... Я не знаю... У меня нет никаких известий...

Юссон *(снимает пальто)*. Отопление пылает...

Анаис. А вы тоже не изменились.

Юссон. Ну и ну, то же самое кресло... Тогда шел снег... Все тот же запах, особый.

Анаис. Верна жасмину... Я надеюсь, у вас есть минута, чтоб посвятить ее нам?

Юссон. Вся моя жизнь! У меня всегда много досуга. *(Секунда раздумья, он смотрит на девушек и внезапно заявляет.)* Я хочу остаться наедине с Дневной красавицей.

Резкое движение Северины — отказ. Анаис это видит. Шарлотта и Матильда уходят, Северина собирается следовать за ними. Но Анаис становится между ней и дверью.

Северина. Нет! Нет, я не хочу.

Анаис *(решительно)*. Это еще что! Извольте остаться! *(Юссону.)* Эта важная персона очень любезна, но иногда немного нервна...

Анаис уходит и закрывает за собой дверь. Северина совершенно обезумела под упорным взглядом Юссона.

Северина *(гневно, глухо)*. Вы довольны? Не говорите мне, что это случайно. Вы знали, что я здесь.

Юссон *(искренне)*. Вы ошибаетесь.

Северина. Это вы виноваты! Вы дали мне этот адрес.

Юссон. Говорю вам, что вы ошибаетесь. *(Подходит к ней.)*

Северина. Если вы ко мне приблизитесь, я закричу. Я соберу толпу, я выброшусь в окно...

Юссон отворачивается и ощупывает кровать.

Юссон. Это ваша кровать?

Северина *(лицом к нему по другую сторону кровати.)* Вы мне противны, я вам это уже говорила. *(Кричит.)* Да, это моя кровать. Что еще вы хотите знать?

Юссон. Это вам нравится быть униженной. А мне — нет.

Северина *(немного успокоившись)*. Не рассказывайте Пьеру.

Юссон *(удивленно)*. Пьеру? Я им восхищаюсь все больше и больше...

Северина. Ничего не говорите ему, я прошу вас! Постарайтесь понять хотя бы вы! Я пропала. Все происходит помимо меня, я не в силах устоять. Знаю — придет день, и мне надо будет ответить за все, в чем я виновата, день искупления. *(Отвернувшись к стене.)* Но я не могу жить без этого. *(Указывая на кровать.)* А теперь делайте со мной, что хотите.

Юссон садится на кровать, но признание Северины настраивает его иронически.

Юссон. Не сейчас, во всяком случае! Понимаете, сам не знаю, что меня привлекало в вас... Очевидно, ваше целомудрие... Вы были неприступны, как жена бойскаута, но теперь все изменилось. У меня есть свои моральные устои. Не то что у вас!.. Я ничего не скажу Пьеру, разумеется... Но, кстати, у меня есть друзья, которые были бы рады познакомиться с вами здесь, я могу прислать очень многих... *(Северина покорно сносит его насмешки.)* Простите мне мою несдержанность. По правде говоря, все это для меня ничего не значит. Но в другой раз, может быть... Кто знает? Я не хочу заставлять вас терять время со мной. *(Он берет свое пальто, подходит к измученной Северине и вынимает деньги из кармана.)* Это не для вас. Купите шоколадку Пьеру. От меня... *(Кладет деньги на стол около Северины и уходит.)* До свиданья!

Северина молчит, опустив голову на руки. Стук закрывающейся двери.

Булонский лес. Раннее утро. Видна карета, которую тянут две лошади. В глубине кадра ландо. Из него выходят четыре человека — все в черном и в цилиндрах, в соответствии с модой 1880 года. Во главе группы Пьер. Они приближаются к четырем другим точно так же одетым персонажам, выходящим из кареты. Здороваются. Во главе второй группы — Юссон. Кто-то заряжает пистолет. На траве белая простыня, на ней врач раскладывает пинцет, щипцы, ножницы, марлю, вату и разные флаконы. И снова на экране пистолет, в который закладываются пули. В середине кадра Пьер и Юссон без головных уборов, спиной друг к другу, с пистолетами в руках. Позади секундант.

Секундант. Готовы?.. Начинайте! *(Пьер и Юссон медленно делают по пять шагов и останавливаются.)* Приготовиться! *(Дуэлянты поднимают пистолеты.)* Огонь!

Они поворачиваются лицом друг к другу. Целится и стреляет Юссон. Стреляет Пьер. Лают собаки. И, аккомпанируя драматичности эпизода, в кадре появляется привязанная к дереву Северина.

Голова ее откинута назад. Шум волн. Лай собак. Северина ранена в висок. К ней подходит Пьер. Северина открывает глаза. Он наклоняется, проводит рукой по ее ране, Северина целует его[28].

[Квартира Анаис. Анаис, только что вымыв голову, сушит волосы с помощью маленькой Катрин.

Анаис. Положи фен на место и дай мне щетку.

Катрин. Крестная, в школе надо мной смеются.

Анаис. Почему?

Катрин. Потому что моя мама работает здесь. А учитель сказал, что если так будет продолжаться, значит потом я тоже буду работать здесь.

Анаис. Твой учитель идиот.]

Общий план коридора, Пала делает уборку. Северина выходит из розовой комнаты, на ходу завязывая пояс. Тут же Анаис и Катрин.

Анаис. Что, он уже ушел?

Северина. Я хотела бы поговорить с вами.

Анаис *(погладив девочку по головке.)* Беги!

Северина и Анаис вдвоем.

Северина *(очень решительно)*. Мне надо отсюда уйти.

Анаис. Это когда же?

Северина. Сейчас.

Анаис. Но вы же вернетесь?

Северина. Нет, конечно, нет.

Анаис. Что? Но вы могли бы меня предупредить заранее! Вам здесь плохо?

Северина *(опустив глаза)*. Нет, нет, очень хорошо, но...

Анаис. Да, я понимаю. Марсель? Он пришел три минуты назад, страшно разозлился. Непременно хотел зайти в вашу комнату. С ним творится что-то... Он стал требовательным, он хочет вас только для себя одного. Днем, ночью...

Северина. Да.

Анаис. С мужчинами вечно одна и та же история... Уходите, уезжайте. Вы правы. Когда-нибудь это могло бы плохо кончиться. Но я буду сожалеть о вас. Такие женщины, как вы... Мы друг с другом хорошо ладили.

Северина. Да, правда.

Анаис. Давайте мне знать о себе, если сможете. Время от времени короткий звонок по телефону, и я буду очень рада. Нет ли у вас тайного адреса?..

Северина *(обрывая ее)*. Нет.

Анаис *(более сухо)*. Тем хуже. Ну, что еще вам сказать?

Северина вдруг бросает сигарету, подходит к Анаис, берет ее за руки и приближает свои губы к губам Анаис. Но та отворачивается. Поцелуй Северины приходится Анаис в шею.

Из дома Анаис выходит Северина. На ней черное пальто, черная шляпа и темные очки. Оглядывается вокруг, идет дальше. А за ней издали следует Ипполит.

Северина у себя в гостиной. Взяв сифон, идет за стаканом, стоящим на столе, и садится на канапе. Ставит на стол перед собой бутылку и стакан. Открывает пакет, в котором коробка с туфлями. У дверей появляется горничная.

Горничная. Мадам, здесь мсье, который хочет вас видеть.

Северина. Кто это? Вы его знаете?

Горничная. Нет, мадам. Он говорит, что это срочно.

Горничная уходит. Решительно открывается боковая дверь, и появляется Марсель, в его руке трость. Северина вскакивает.

Марсель. Здравствуйте.

В дверях горничная, удивленная его дерзостью.

Северина. Вы принесли каталог?

Марсель. Да, мадам.

Северина. Хорошо, садитесь. Спасибо, Мари.

Горничная выходит.

Марсель *(восхищенно)*. Неплохо — этот трюк с каталогом[29]. *(Бросает свое пальто на диван и оглядывается вокруг. Похоже, что оценивает обстановку.)* Мне очень нравится твоя халупа.

Северина замерла и от его вульгарности, и от страха перед возможным появлением Пьера.

[28] В сценарии этот фантасмагорический эпизод дуэли происходил позднее, после того, как Северина покидала Анаис.

[29] «Трюк с каталогом» был придуман на съемке.

Северина *(тихо)*. Что тебе здесь надо? Ты сошел с ума! Уходи!

Марсель *(не обращая внимания на слова Северины)*. Так как тебя больше не видно у Анаис, я сказал себе: ну что ж, я сам нанесу ей короткий визит. *(На экране мелькнула фотография Пьера.)* Узнаю, что у нее нового...

Северина. Как ты меня нашел?

Марсель. Какая наивность! *(Указывая на фото.)* Это твой муж? У него прекрасная челюсть... симпатичная рожа! *(Ставит на место фотографию)* Гораздо лучше, чем у меня, конечно!

Северина подходит к Марселю.

Северина. Я умоляю тебя, уходи.

Марсель. Не бойся. Я не хочу ссориться с тобой. Я хотел знать, почему ты исчезла, вот и все. *(Внезапно поворачивается к ней и кричит.)* Ты слышишь меня, да?

Северина *(быстро подходит и шепчет)*. Замолчи! Горничная услышит. Уходи, он сейчас придет.

Марсель. Едва я пришел, как ты уже хочешь, чтоб я убирался.

Северина. Чего ты хочешь?

Марсель *(очень решительно)*. Я хочу тебя снова увидеть.

Северина. Нет, это невозможно! Я тебе сказала, я никогда больше туда не приду.

Марсель. Даю тебе три дня. Придумай причину, неважно какую. Я буду ждать тебя в отеле на улице Фромантен. И ты останешься со мной на всю ночь.

Северина. Это невозможно.

Марсель. Очень хорошо... Тогда я буду ждать его. *(Удобно усаживается, весьма уверенный в себе.)* У меня есть, о чем ему рассказать...

Северина. Нет, ты этого не сделаешь.

Марсель. Сделаю. Я не хотел, но ты сама меня вынуждаешь...

Северина *(смирившись)*. В конце концов, может быть, это даже хорошо. Я и сама думала во всем ему признаться.

Марсель. Правда?

Северина. Рано или поздно он бы об этом узнал. Один из наших друзей видел меня там... И потом я хочу избавиться от этого.

Марсель. Прекрасно... *(Наливает себе стакан воды.)* Ждем его вместе. *(Северина направляется в столовую.)* Мы ему расскажем эту историю в лицах. Я не против.

Северина в отчаянии, в глазах мольба.

Северина. Умоляю тебя. Уходи. Он сейчас придет.

Берет его за руку и приседает на корточки рядом с ним. Он смотрит на нее, ставит свой стакан и встает, держа ее за руку. Северина целует его.

Марсель *(со вздохом)*. Не бойся. Я не верил тебе, но я начинаю тебя понимать. *(Пристально вглядывается в фотографию Пьера.)* Вот оно, препятствие. *(Бросает фотографию на рояль и под испуганным взглядом Северины берет свое пальто, лежавшее на канапе, открывает дверь и...)* До скорого... Северина!

Северина в смятении садится на подлокотник канапе, через минуту встает, идет налево, потом неверными шагами возвращается обратно и исчезает из кадра.

Из дома Северины выходит Марсель, переходит через дорогу, идет по тротуару, оглянувшись вокруг, садится в машину. За рулем сквозь ветровое стекло виден Ипполит. Марсель сидит, опершись на трость, жесток его взгляд, устремленный вперед.

Ипполит. Ты ее видел?

Марсель. Да. *(Резко.)* Дай мне машину.

Ипполит. А куда тебе ехать?

Марсель. Мне нужно. Дай мне машину и беги отсюда.

Ипполит. Ты что надумал?

Марсель *(вынул из кармана револьвер и целится в него)*. Давай отсюда, я тебе говорю.

Ипполит *(секунду помолчал, скорей усталый, чем испуганный)*. Ну, что ж, малыш, только ты меня и видел.

Выходит из машины. Марсель кладет револьвер на сиденье рядом с собой. Он ждет.

Квартира Серизи. В комнату осторожно, будто не желая разбудить кого-то, входит горничная. Подбирает туфли с пола и исчезает. С улицы прогремели три выстрела. Незаметная за спинкой канапе, проснулась Северина. Подходит к окну: нет, плохо видно, выходит на балкон.

Северина появляется на балконе. Слышно, как трогается с места машина. Северина следит за ней с тревогой. А у входа в дом на тротуаре ничком лежит человек. Вокруг него собираются люди.

Сквозь ветровое стекло машины виден Марсель за рулем. Он возбужден. Время от времени, поворачивая голову, проверяет, не преследуют ли его. И дальше, дальше... Вдруг Марсель вынимает вставную челюсть и решительно переходит на недозволенно высокую скорость. Но тут грузовичок «Дофин» выезжает из ряда других и, несмотря на резкий удар по тормозам, Марсель не может

избежать столкновения. Полицейский устанавливает нарушение правил грузовиком. Марсель отдает свои документы шоферу грузовика и бросается из машины на тротуар, но тот пытается преградить ему дорогу.

Ш о ф е р. В чем дело? В чем дело? Ты от меня не уйдешь!

В ответ Марсель быстро швырнул на землю тщедушного противника и бросился бежать. Издали появляется полицейский. Свистит, преследует Марселя. Марсель заряжает револьвер, дважды стреляет в полицейского, укрывшегося за машиной на стоянке, и бегом исчезает из кадра. Теперь стреляет полицейский в бегущего Марселя. При первом выстреле Марсель оборачивается. На второй — пытается послать пулю в ответ, но его револьвер пуст. Третий выстрел полицейского настигает Марселя. Он хватается за живот и падает.

Больница. На экране пустые носилки на колесиках, потом и весь больничный коридор. Появляется группа врачей с профессором Анри во главе. К ним присоединяется и молодой практикант, которого мы уже видели прежде рядом с Пьером.

П р о ф е с с о р А н р и. Ну, что нового?

П р а к т и к а н т. Стрелявший мертв, полиция ничего не знает. То ли он ошибся и принял его за другого человека, то ли он просто сумасшедший.

П р о ф е с с о р А н р и. Личность его установлена?

П р а к т и к а н т. Да, тип из преступного мира. Кажется, это не первое его убийство...

П р о ф е с с о р А н р и. Странно...

П р а к т и к а н т. А Серизи, как он?

П р о ф е с с о р А н р и. Пока еще ничего нельзя сказать...

П р а к т и к а н т. Его жена в вестибюле.

Профессор Анри открывает дверь в вестибюль и, заметив Северину, подходит к ней. Северина вопросительно смотрит на него. Появляется Рене.

С е в е р и н а. Как он?

П р о ф е с с о р А н р и. Пока ничего нельзя сказать. Но я ручаюсь за его жизнь. Успокойтесь!

С е в е р и н а. Я могу его видеть?

П р о ф е с с о р А н р и. К сожалению, нет. Он еще без сознания. Завтра, может быть... Вам бы надо вернуться домой, мадам Серизи, и постараться немного отдохнуть. Вас будут держать в курсе дела, я вам это обещаю.

С е в е р и н а. Спасибо.

Рене нежно обнимает Северину.

Р е н е. Идем, я с тобой, идем.

Фасад дома, где живет Северина. Наплывом деревья в рыжих листьях, волнующихся под ветром,— осень. С улицы видна Северина за окном в своей гостиной, а по оконному стеклу струится дождь — осень. Северина в черном платье с белым воротником и белыми манжетами, со строгой прической — покорность судьбе. Горничная вносит блюдо. Северина, бросив последний взгляд на улицу, задергивает шторы.

Гостиная квартиры Серизи. Горничная ставит на стол блюдо и графин с водой. Появляется Северина. Готовит какое-то лечебное питье и ставит стакан на маленький столик у кресла на колесиках. Зрителю видны лишь ноги сидящего и, как бы акцентируя немощь его, ноги Северины. Она приближается к камину и берет кочергу.

С е в е р и н а. Я послала Мари купить газеты. *(Ворошит горящие угли.)* Я знаю, какие статьи тебя интересуют. Я тебе их прочту. Мари очень мила, очень обязательна. *(Ставит кочергу на место.)* И тебя она очень любит. *(Вытирает руки, чтоб избавиться от пепла, и поворачивается к Пьеру. Пьер, полностью парализованный, сидит в кресле на колесиках. Он в халате, в черных очках, колени прикрыты одеялом. Северина подходит к нему, осторожно поправляет подушки.)* Все спрашивают, как ты себя чувствуешь. *(Целует его в щеку.)* Тебе лучше, ты знаешь. Профессор настроен очень оптимистично. *(Садится и принимается за вышивку.)* Ты не понимаешь, но состояние твое заметно улучшается. Особенно глаза. Как любопытно, с тех пор как... с тобой произошел тот несчастный случай, меня покинули сновидения[30]. *(Пьер совершенно неподвижен, и нельзя даже представить себе, что он слышит Северину.)* Я думаю, тебе уже пора принять капли.

Старательно накапав капли в рюмку, подходит к Пьеру и глоток за глотком вливает ему в рот лекарство.

Г о р н и ч н а я. Мсье Юссон, мадам. Он желает видеть хозяина.

[30] Монолог Северины заменяет в фильме следующий отрывок, который был в сценарии: С е в е р и н а. Я тебя больше никогда не покину. Ни на минуту... Всю мою жизнь я буду заниматься тобой, тобой одним. И ты выздоровеешь, я уверена... Я тоже, ты знаешь, я была больна... Но я верю, что все прошло... (Тихим голосом.) Благодаря тебе, Пьер.

Северина помогает Пьеру допить капли и в растерянности смотрит на горничную.

Северина. Иду.

Выходит в другую комнату. Навстречу — Юссон.

Юссон *(очень вежливо)*. Здравствуйте, Северина. Я очень сожалею, что вынужден вас побеспокоить.

Северина. Вы хотели бы видеть Пьера?

Юссон. Да, на секунду.

Северина *(ей неловко, она ходит из угла в угол)*. Вы знаете, не всегда с ним можно говорить.

Юссон. Да, знаю... Я очень огорчен, что не пришел раньше. Но при всем уважении к Пьеру я не мог этого сделать, меня не было в Париже. *(Циничный смешок.)* У вас красивое платье... Вы похожи на рано созревшую школьницу![31]

Северина *(встревоженно)*. Что вы хотите сказать Пьеру?

Юссон. Все, что я знаю о вас.

Северина *(задыхаясь от волнения)*. Что?

Юссон. Успокойтесь... Вы поймите, он разбит параличом, теперь он целиком на вашем попечении, от этого он еще больше страдает. Ему стыдно, потому что он считает вас совершенством. Вот об этом я и хочу с ним поговорить, все ему рассказать... Конечно, я причиню ему страдания, но я верю, что ему это пойдет на пользу. *(Смеется.)* Кто скажет после этого, что я жесток!? Проводите меня.

Северина *(кивая головой на дверь в глубине)*. Он там.

Юссон. Вы хотите присутствовать при нашем разговоре?

Северина молчит. Юссон входит в гостиную.

Юссон *(бодро)*. Здравствуй, Пьер!

Кабинет Пьера. Северина входит и падает на диван. Но не в силах оставаться на месте, поднимается и выходит в коридор. Она в холле. И медленно, сосредоточенно шагает перед дверью в кабинет. На стенных часах пробило пять.

Юссон в прихожей. Оглядывается вокруг, будто ищет Северину. Пусто, тихо. Он застегивает пальто, закручивает шарф вокруг шеи и уходит. Северина открывает дверь в гостиную и, взглянув на Пьера, на цыпочках проходит около него. Он по-прежнему недвижим. Не в силах оторвать от него глаз, осторожно приближается к нему.

Северина *(шепотом)*. Пьер?

Нет, по-прежнему неподвижен, навек застывшее лицо, и лишь слеза течет из-под черных очков. Северина садится на канапе и начинает вышивать. Взгляд на Пьера. Все то же. Лежат на коленях мертвые руки, а по лицу его льются слезы. И снова нежный взгляд на него, и вдруг ее охватывает непобедимое изумление. Ее глаза загораются, улыбка скользит по губам. И под звон бубенцов на экране появляется улыбающийся Пьер. Снял очки и с нежностью смотрит на жену.

Пьер. О чем ты думаешь, Северина?

Северина. Я думаю о тебе, Пьер.

Все ближе и ближе звон бубенцов.

Пьер. Я хочу выпить.

Как ни в чем не бывало, он встает, сбросив одеяло, и направляется в столовую. Вот и графин с виски. Северина подходит к нему. Слышится кошачье мяуканье. Пьер протягивает Северине бокал с виски, себе наливает другой.

Северина. Попросить лед для тебя?

Пьер. Нет, не стоит. *(Ставит графин на место.)* Я еще не говорил тебе, но я думаю, что смогу взять недельки две в феврале, как в прошлом году.

Северина. И мы поедем в горы?

Пьер. Если это доставит тебе удовольствие.

Северина *(она счастлива)*. О, да! *(Они поднимают бокалы. Звенят, заливаются бубенцы, Северина прильнула к Пьеру, он нежно поцеловал ее в лоб.)* Ты слышишь?

Северина подходит к окну и выходит на балкон.

Северина на балконе. Звон бубенцов. Она улыбается.

Аллея в парке. Осенние листья устилают землю. Из глубины подъезжает ландо, в которое впряжены две лошади, а на облучке — кучер и лакей. В ландо никого, оно останавливается на ковре из мертвых листьев. И под звон бубенцов наплывом на экране возникает и исчезает слово «конец».

Перевод с французского Л. Дубенской

[31] В сценарии Юссон не так циничен. Можно подумать, что им владеет искреннее чувство к Пьеру.

Двойная жизнь

«Я ставлю точку»,— сказал Бунюэль в 1967 году. «Я больше не буду снимать фильмы ни в Испании, ни во Франции, ни где бы то ни было еще. «Дневная красавица»— мой последний фильм».

На самом деле «Дневная красавица» стала первым из «последних» фильмов Бунюэля — блистательных рефлексий по поводу не находящих себе места, неуловимых подавленных желаний: «Млечный путь» (1968); «Тристана» (1970); «Скромное обаяние буржуазии» (1972); «Призрак свободы» (1974); «Этот смутный объект желания» (1977).

Эти фильмы часто воспринимаются как безмятежные зрелые произведения, продукты сознания, свободного от навязчивых идей. Но такая постановка вопроса кажется слишком благополучной для Бунюэля; как тогда объяснить те причуды ума, то раздражение, постоянное чувство сексуального беспокойства, которое прочитывается в этих фильмах? Возможно, разница между поздними и ранними фильмами Бунюэля в большой степени заключается в способе выражения, когда порок предстает во все более замаскированном виде. В ранних фильмах дикость сердца показана намного более открыто и определенно.

Действие «Дневной красавицы» (1967) разворачивается в современном Париже: этот фильм, наполненный атмосферой 60-х годов, блистает операторской работой Саша Верни, костюмами Ива Сен-Лорана и Катрин Денев в роли «хичкоковской» героини, блуждающей во вселенной, которая где-то рядом с нами. Мы созерцаем парижские парки, Елисейские Поля, дорогие буржуазные интерьеры; Денев демонстрирует изящные маленькие пальто и шляпки, ее хорошенькие туфельки из натуральной дорогой кожи стучат по ступенькам городской лестницы в поисках неизведанного пути.

В отличие от двух более ранних цветных фильмов «Робинзон Крузо» (1952) и «Смерть в этом саду» (1956), где цвет создает эффект экзотического колдовства, своего рода чувство отчуждения — здесь он позволяет нам оценить самовлюбленность, самодовольство цивилизации; благодаря цвету мир предстает нашему взору как на рекламе, что, впрочем, не мешает его скорому распаду, когда его изнутри по его же воле захлестывает насилие, и никому не дано этот распад предотвратить.

Предметом исследования в фильме «Дневная красавица», по словам Бунюэля, был женский мазохизм, но мазохизм особого рода.

Северина, жена Пьера, молодого врача, по всей вероятности фригидная женщина, не получает удовольствия, не пройдя через боль, ей нужен болезненный путь к наслаждению. Преследуемая грезами о насилии и унижении, она бежит от абстрактной доброты мужа к рутине существования в публичном доме. Мотив изнасилования витает в воздухе в фильме, и герои постоянно говорят о том, что Северине требуется твердая рука, чтобы сломать ее волю. Однако когда кто-то грозится ударить ее, она яростно сопротивляется: некоторые формы унижения явно внушают ей отвращение. Банальным было бы утверждение, что героиня Катрин Денев — холодная женщина, которую только грубым обращением можно принудить к интимным отношениям: актриса играет порядочную буржуазку, которой необходим постыдный контекст для того, чтобы сказать: «Да». Она стремится к тому, чтобы получать указания, что ей делать, причем не только от мужчин, но и от женщин, и так создать ощущение, что выбора у нее нет. В фильме есть мимолетные намеки на сексуальные надругательства над Севериной-девочкой, на чувство греха, которое она испытала в детстве, но все это кажется скорее придуманным — для того, чтобы усилить интонацию тайны на экране, сделать атмосферу еще более гнетущей. Автор подчеркивает неизменность сочетания чувства вины и гипнотического интереса к сексу, а не знакомит зрителя с действительными фактами биографии героини. Сама Северина на протяжении всего фильма не перестает думать об «искуплении греха», а не, скажем, об освобождении, лишь в конце она говорит, что хочет освободиться.

Стэнли Кэвелл сравнивает «Дневную красавицу» с фильмами «Персона» (1966) и «Две или три вещи, которые я знаю о ней» (1966)[1] — примерами того, что он называет «принудительной попыткой мужчины представить себе воображение женщины».

Попробуем сформулировать эту мысль более точно. Бунюэль пытается представить сломленное или расщепленное воображение как пространство, определяемое жесткими социальными конструкциями: брак здесь — пристанище покоя и безопасности, но он мертв, и желание спасается в публичном доме. Это мир женщины, разорванный, раздвоенный точно так же, как и мужской,— в том смысле, что в нем правит двойная мораль. Правда, женщина, у которой подавляются даже мечты и фан-

---

Статья из журнала «Sight and Sound» (1992, January), печатается с сокращениями.

[1] Фильмы И. Бергмана и Ж.-Л. Годара.

тазии, имеет возможность спастись бегством, она работает в публичном доме, в то время как мужчина приходит туда всего лишь как посетитель. Северина не может соединить любовь и удовольствие. То, что она чувствует по отношению к Пьеру, говорит она себе, не имеет ничего общего с удовольствием. А когда она проводит время со своим клиентом-фаворитом, она признается, что хотя ей с ним хорошо и она не может отказаться от публичного дома, ее муж — единственный человек, которого она любит. На самом деле ей нужен любовник, чтобы любить мужа, поскольку она хочет соединить удовольствие с любовью. Вскоре, однако, ее двойная жизнь рушится: двойная мораль жестоко ломается и становится единой.

Конец истории не столько двусмыслен, сколько противоречив. Комментируя его, Бунюэль говорил, что нам не обязательно знать, что произошло на самом деле. Фактически он предлагает нам два финала. Мы должны, я думаю, принять их оба и посмотреть, что мы можем сделать с возникшей в результате путаницей. Либо Северина освободилась от своих фантазий, сформулировав и разыграв их, и отныне она и Пьер могут жить счастливо. Либо, напротив, образ счастливой пары является последним желанным сном Северины: в действительности ее любовник мертв, Пьер парализован, знает все о ее похождениях и никогда уже с ней не заговорит.

«Дневная красавица», по общему мнению, представляет огромный интерес именно благодаря загадочному проникновению снов и фантазий в то, что фильм подает нам как реальность. И то, как мы интерпретируем эти вставки, тесно связано с нашим пониманием финала фильма. Дело не в том, что мы чаще всего не можем отличить фантазии от того состояния, которое явно нам как реальность; просто мы не всегда можем заметить момент вступления в воображаемую ситуацию — мы сознаем, где мы были, только в тот момент, когда сон обрывается и герои начинают о нем говорить.

Например, Северина в одном из первых эпизодов грезит наяву о поездке в ландо, об оскорблениях, которым ее подвергает Пьер, когда кучер и лакей стегают ее хлыстом и один из них собирается ее изнасиловать. Спокойный голос Пьера звучит за кадром во время этой сцены: он спрашивает, о чем она думает, и фильм внезапно переносит нас в спальню Северины и Пьера. Она говорит, что думала о нем, что они ехали в ландо. Пьер говорит: «Опять ландо», и мы таким образом узнаем, что у нее уже был такой сон (видение) раньше и что она ему об этом рассказывала. Но что именно она ему рассказала? Говорила ли она только о поездке или также и о том, что произошло после нее в лесу?

Бунюэль использует тот же прием в «Тристане» и в «Скромном обаянии буржуазии». Это оказывает на нас, зрителей, такое сильное воздействие, что мы участвуем в сне, принимая его за субъективную реальность, и пробуждаемся от сна вместе с героиней. Этот метод отличается от того, что был использован в фильмах «Забытые» (1950), «Робинзон Крузо» (1952) и других — их большинство,— где сны очень четко стилистически идентифицируются как вторая реальность. В «Дневной красавице» сны — это действие. И дело не в том, что они обладают материальной реальностью, и не в том, что существуют не только в сознании того, кому снятся,— дело в том, что они не вторичны, не производны от материальной реальности, и главный вопрос заключается как раз в том, каковы их взаимоотношения с этой самой реальностью.

В предисловии к сценарию «Дневной красавицы» вставки в фильме описываются как сцены, которые могут быть «детскими воспоминаниями, грезами наяву, в которых характерные навязчивые идеи проявляются и исчезают»...Далее говорится, что эти сцены, несмотря на то, что они в принципе происходят в воображении, не должны отличаться ни по изображению, ни по звуку от обрамляющих их сцен. На самом деле фильм иногда отходит от этого принципа, ведь некоторые фантазии Северины имеют черты другого времени — ландо, старомодный герцог-некрофил, дуэлянты в сюртуках; другие грезы имеют явные признаки воображаемых событий: удары хлыстом не касаются спины, речь звучит из закрытых уст. Есть в фильме и такие сны, содержание которых не может быть ничем иным, как плодом воображения, а потому их и нельзя принять ни за что иное, как за мысленное воссоздание событий: после первого своего успеха в публичном доме Северина видит стадо быков с именами Раскаяние и Искупление, а затем ее забрасывают грязью. Что действительно интересно, так это не путаница, не неразбериха, а аналогия, существующая между фантазиями и реальными событиями. Они могут влиять друг на друга; высвечивать друг друга, менять свой смысл за счет контекста.

В результате, конечно, мы пытаемся понять, какие кадры заключительных сцен — плод воображения Северины, а какие — за его пределами. Как и другие, эта последняя фантазия начинается без предупреждения, у нее нет видимого конца.

Мы можем считать Пьера и парализованным, можем — и непарализованным в реальной жизни, необходимо только допустить, что между двумя схожими кадрами, в которых Северина смотрит на Пьера, есть временной разрыв.

Это вполне вероятный прием, но неправдоподобный. Мне кажется, только человек, отчаянно пытающийся найти единственную «естественную» интерпретацию, схватится за эту версию. Мы могли бы решить, что Пьер излечился благодаря откровению Юссона, рассказавшего ему о второй жизни его жены и снявшего с него таким образом чувство вины за то, что он стал для нее обузой; произошло своего рода нравственное чудо: он как святой придет к прощению и будет благородно относиться к «под-

вигам» Северины — так, словно их и не было. Такой ход кажется мне еще более диким, и нет ничего в финальных сценах фильма, что могло бы поддержать эту интерпретацию. То, что наиболее сильно выражено здесь, это, без сомнения, ощущение правомерности существования двух возможных, но абсолютно несовместимых, противоречащих друг другу завершений истории Северины.

Грезит ли она о начале новой жизни — после насилия, после краха: Пьер, такой, каким он был, их прежний диалог, но без ночных кошмаров? Приближение звона бубенцов говорит в пользу такого прочтения, как и крупный план Северины, когда она наблюдает за неподвижным Пьером. Фильм заканчивается образом любви, морального и душевного освобождения; это не то, что Северина получила, — это то, чего она хотела. Это то, чего мы тоже хотим, и поэтому финальный кадр так спокоен и пустое ландо воспринимается нами, как спасение.

Но последний сон мог начаться и раньше — сразу после того, как Марсель навестил Северину в ее квартире. Есть много свидетельств, подтверждающих и такое толкование. Северина спит на диване, невидимая за его высокой спинкой. Горничная убирает комнату, кажущуюся пустой, и мы слышим выстрелы на улице. Северина встает и идет к окну, буквально попадая в то, что может быть ее сном. Взглянув вниз, она видит отъезжающий автомобиль, и человек, как мы догадываемся — Пьер, лежит распростертым на мостовой. В этом «вполне подходящем», но воображаемом несчастье заключается логическое завершение встречи двух мужчин в ее жизни: преступник пытается убить доктора и затем оказывается убитым сам, не так ли? Северина вынуждена жить, мучаясь не от горя, а от чувства вины, воплощенного в образе мужа-инвалида. И как кульминация ее преступления является Юссон — чтобы сообщить Пьеру правду. Без сомнения, Северина, ожидая сведений о состоянии Пьера в больнице, чувствует, что она чуть не убила его,— лица в фильме намного менее двусмысленны, чем слова. Но что из этого следует? Сон завершится (в этой интерпретации) после визита Юссона, тогда, когда Северина сидит, наблюдая за Пьером; закончится, иными словами, как раз там, где последний сон наяву начнется в другом толковании. Счастливый конец будет реальностью, а убийство и попытка убийства — страшным ночным кошмаром.

Такое прочтение вызывает чувство неудовлетворенности, поскольку оно оставляет нерешенными немало вопросов. Пьер, вероятно, все еще не знает о другой жизни Северины, Марсель все еще представляет опасность; возможно, Северине придется вернуться в публичный дом, чтобы выполнить дневную норму. Означает ли тогда пустое ландо не то, что Северина перестала грезить, а то, что ее мечты изменились или — хуже того — что карета будет пустой только при условии, что ее двойная жизнь будет продолжаться? Или это сон во сне? Мы (как и Северина) с удовольствием бы оставили ставшую нашей общей реальность, чтобы никогда к ней больше не возвращаться. Она засыпает на диване, и ей снится несчастье, за этим сном следует сон, в котором несчастьям наступает конец.

Что же нам делать со всеми этими вариантами? Мы предпочли бы какой-то один. Проблема, однако, состоит в том, какое количество других толкований мы можем удержать в уме, выбирая одно, более предпочтительное. Что нам необходимо знать, по-моему, так это совсем не то, насколько верны наши интерпретации, а то, каков их скрытый смысл. Как сказал много лет назад Уильям Эмпсон: «Люди зачастую не могут совершить два взаимоисключающих поступка одновременно, но в каком-то смысле они всегда должны быть готовы их совершить; как бы они себя ни вели, они неотвязно проигрывают в воображении иной вариант поступка и возможность, поступив иначе, сохранить чувство собственного достоинства».

Мысль справедливая, хотя в нашем случае лучше заменить слова «сохранить чувство собственного достоинства» на слова «предусмотреть все последствия». Наше восприятие бунюэлевского послания предполагает два варианта. Первый: Северина должна жить (как бы несчастна она ни была) с ощущением морального краха, к которому привела ее двойная жизнь. Второй: героине удалось, идя на огромный риск, использовать двойную жизнь, чтобы создать одну счастливую жизнь. Счастливый финал звучит диссонансом в контексте страданий героини — возможно, вымышленных; несчастливый же кажется приторно добродетельным. Великий вопрос в «Дневной красавице» заключается в том, что Бунюэль (по другому поводу) назвал «невинностью воображения». Насколько невинным может быть воображение, когда оно поверяет желание практикой? Может ли быть практика вне чувства вины и невинности? Пустое ландо находится там, где мы оставляем наши многочисленные ответы.

Майкл Вуд
Сокращенный перевод
с английского
Раисы Фоминой

В этом номере рубрику ведет Сергей Кудрявцев

В ПОИСКАХ ШЕСТОГО УГЛА В ПЕНТАГОНЕ

Сорокадвухлетний новозеландец Р. Доналдсон, «импортированный» Голливудом наряду с плеядой интересных австралийских режиссеров, добился благодаря вольной версии картины «Час пик»

(1948) первого зрительского успеха. Старый сюжет о лучшем репортере журнала, который должен помочь своему главному редактору, совершившему убийство в состоянии аффекта на почве ревности, приспособлен к новым временам и потребностям, хотя в фильме напоследок и анахронично проявились отголоски времен «холодной войны», что, впрочем, можно воспринимать и как условность жанра детектива или шпионской ленты.

Картина начинается как мелодрама: лейтенант флота США Том Фэррел, приглашенный на работу в Пентагон, в личное подчинение государственного секретаря обороны Дэвида Брайса, влюбляется в подружку своего шефа Сьюзен. Неожиданный детективный поворот обостряет действие, когда герой попадает в безвыходное положение, расследуя дело, в котором сам может быть заподозрен, а именно — убийство Сьюзен, случайно погибщей в результате бурной ссоры с Брайсом. И вряд ли спасет его предложенная кем-то версия о Юрии, мифическом агенте КГБ, будто бы опасно приблизившемся к самому министру обороны.

Том Фэррел в убедительном исполнении Кевина Костнера, для которого эта роль стала первой «звездной» в кинобиографии, вызывает вполне понятное человеческое сочувствие из-за того, что невинный свидетель может по воле безжалостной системы, согласно правилам игры политиков, агентов ЦРУ и ФБР, стать обыкновенным «козлом отпущения». Типично хичкоковская ситуация своеобразного треугольника «невинный — преступление — виновный» дополняется настоящим «любовным треугольником» между Фэррелом, Сьюзен и Брайсом и усложняется тем обстоятельством, что и государственный секретарь обороны, так сказать, «без вины виноватый». Все это позволяет Доналдсону держать зрителя в постоянном напряжении и лишь строить догадки относительно исхода запутанных событий. А непредсказуемый финал явно опрокидывает все предположения по поводу выхода героя из тупика. Он не только немножко сумбурен и подан скороговоркой, но и оставляет в недоумении от шокового по отношению к зрителям слома настроения, а главное — симпатии к молодому лейтенанту.

Том Фэррел оказывается... русским агентом Юрием, которому после разборки в присутствии резидентов из Москвы предстоит вернуться на работу в Пентагон, чтобы продолжить исполнение своей секретной миссии. Сюжетный мотив, затасканный еще во время существования «железного занавеса», когда американских обывателей пугали «красной угрозой», тем, что советские шпионы — повсюду, чуть ли не в каждой семье. Он мало пригоден в идеологическом смысле в 1987 году, но потрясающе срабатывает как эффектный детективный прием, «бьющий под дых» даже отечественных кинозрителей, которые должны быть разочарованы и обижены тем, что внушавший приязнь красивый и мужественный герой — коварный сотрудник КГБ. Каково же было американцам, безжалостно обманутым сценаристом Р. Гарлендом и режиссером Р. Доналдсоном! Тем не менее природа жанра одержала верх над минутным смятением чувств — и лента собрала приличные 15 миллионов долларов дохода, правда, парой миллионов меньше, чем пресловутый «Красный рассвет» о тихой оккупации русскими небольшого городка Америки.

«Нет выхода» («No Way Out»)
Режиссер Роджер Доналдсон. США, 1987.

О, ТЕРМИНАТОР!

Наконец-то стали покупать для кинопроката хорошие жанровые и, кстати, кассовые фильмы: вслед за «Чужим» и «Крепким орешком», приобретенным «Совэкспортфильмом», на отечественный киноэкран (уже не только на видео) вышел знаменитый «Терминатор», правда, больше известный видеоманам под названием «Киборг-убийца», хотя ближайшим аналогом слова «терминатор» мог быть

«Терминатор» («The Terminator»)
Режиссер Дж. Кэмерон. США, 1984.

«ликвидатор». Впрочем, не один лишь киборг, человек-робот из будущего, посланный из 2027 года в Лос-Анджелес 1984 года с целью убийства молодой женщины Сары Коннор, потенциальный матери предводителя сопротивления против бунта машин после ядерной войны, является этим «терминатором». Отправившийся вслед за ним из будущего Кайл Риз, который призван предотвратить убийство, тоже своего рода «терминатор», то есть «человек, стремящийся положить предел», препятствующий изменению хода времени. По воле судьбы

именно ему предстоит стать отцом спасителя человеческой цивилизации, который остановит разрушительные процессы, гибельные для земной популяции.

Сюжетный мотив был позаимствован сценаристами Дж. Кэмероном и Г. Э. Херд (его тогдашней женой и продюсером) из популярного телесериала 60-х годов «Запредельные границы». Лихо закрученная интрига дает возможность Джеймсу Кэмерону (который блеснул мастерством постановщика спецэффектов в перекликающейся с «Терминатором» ленте «Побег из Нью-Йорка» Джона Карпентера) создать прекрасный образец напряженного действия «нон-стоп», не отпускающего зрителя буквально ни на секунду. Наряду с картинами «Искатели потерянного ковчега» Стивена Спилберга и «Безумный Макс» Джорджа Миллера фильм Дж. Кэмерона представляется мне одним из наиболее удачных достижений в приключенческом жанре, в данном случае — ярким примером фантастического триллера. Финальный поединок с киборгом, который, разваливаясь на кусочки, все равно не прекращает преследования Кайла и Сары, навсегда останется в памяти как доказательство виртуозного мастерства режиссера и, конечно же, специалиста по визуальным эффектам С. Уинстона, сотрудничавшего затем и на лентах «Чужие» и «Терминатор 2: Судный день».

Поскольку же зашла речь о второй серии «Терминатора», которую, надеюсь, еще предстоит увидеть нашим зрителям в кинотеатрах, отмечу редкостную способность Дж. Кэмерона опровергать ожидания. «Семь лет подожди — и снимай продолжение». Такое шутливое объяснение пригодно и для «Чужих», и для «Терминатора 2». Но главное заключается в том, что, работая над вторыми частями чужих или своих картин, этот режиссер, в отличие от большинства остальных «продолжателей» сохраняя исходный мотив оригинала, в корне меняет жанр и даже суть произведения, чисто творчески развивает и совершенствует прежние опусы, причем добивается и большего коммерческого успеха. (Добавлю в скобках, что и в стремительном кассовом взлете фильма «Рэмбо: первая кровь, часть II» в немалой степени повинен соавтор сценария Дж. Кэмерон, предложивший манеру фантастического комикса, который не следует понимать буквально приближенно к реальности).

Уже в «Терминаторе» можно было увидеть вариацию на основные темы всевозможных антиутопий в литературе и кино: бунт роботов против людей, опасность технократического развития общества, угроза краха человечества, не сумевшего справиться с собственной бездумной тягой к саморазрушению. В ленте «Терминатор 2: Судный день», вышедшей на экраны США в праздничный день 4 июля 1991 года и моментально ставшей лидером сезона, сценарист-режиссер в одном лице не только остроумно удивил публику неожиданной трактовкой персонажа Арнольда Шварценеггера (сюжет держался в строгой тайне!), но и более явно и впечатляюще выступил с предостережением против ядерной войны, которую пытаются предотвратить в 1994 году, за три года до намеченного срока, герои новой картины Кэмерона.

Если в «Терминаторе» актер-культурист Арнольд Шварценеггер сыграл свою лучшую роль в жестоких боевиках, то его переориентация, смена амплуа во второй серии почти гарантирует, что в первой половине 90-х годов Шварценеггер займет первое место среди американских актеров по кассовым сборам, оставив позади и Хэррисона Форда, и Мела Гибсона, и Сильвестра Сталлоне, своего давнего негласного соперника. А не знающий провалов со времен «Терминатора» Джеймс Кэмерон вполне готов заменить Спилберга, который лет пятнадцать был безусловным лидером суперзрелищного кино.

ПРЕДСМЕРТНОЕ ВОЗДАЯНИЕ

После того как группа террористов из ИРА (Ирландской республиканской армии) по ошибке взрывает автобус со школьниками, один из бунтовщиков, Мартин Фэллон, раскаиваясь в содеянном, желает устраниться от кровавых дел. Но по иронии судьбы, скрываясь от мести товарищей, вынужден принять предложение гангстера Джека Михэна: совершить последнее убийство в жизни, расправившись с ненужным свидетелем, священником Да Костой. Но проникшись сочувствием к Да Кос-

«Отходная молитва» («A Prayer For the Dying»)
Режиссер Майк Ходжис. Великобритания — США, 1987.

те и полюбив его слепую племянницу Анну, Мартин хочет спасти их от смерти, в результате пожертвовав своей жизнью. Отходная молитва, прочитанная священником над умирающим Фэллоном, становится предсмертным воздаянием за совершенные им грехи.

Банальные сюжетные ходы романа Дж. Хигинса и сценария Э. Уорда и М. Линча, типичные для гангстерской мелодрамы о раскаянии преступника, отчасти преодолеваются благодаря режиссуре М. Ходжиса и игре актеров, в первую очередь М. Рурка и Б. Хоскинса. Хотя справедливости ради надо отметить, что постановщик перегружает действие христианской символикой, иногда слишком прямолинейно сопоставляя страдания Мартина Фэллона со «страстями Иисуса». А Микки Рурк, неоднократно игравший разочарованных и потерявших веру «бунтовщиков без причины», по сути прощается с исчерпанным образом, расчувствовавшись напоследок. Боб Хоскинс, которого некоторые американские критики посчитали неудачно выбранным на роль священника Да Косты, показался мне более убедительным по манере исполнения, тем более что ему выпало воплотить на экране несколько иной персонаж, чем в других гангстерских мелодрамах — «Большая Страстная Пятница» и «Мона Лиза». Его Да Коста — не только невинная жертва, но и человек, посвятивший себя служению Богу, добрый и отзывчивый на чужое страдание, способный внести успокоение в измученную душу.

Майк Ходжис, довольно поздно пришедший в кино с телевидения, когда-то, еще в 1971 году, дебютировал тоже гангстерской мелодрамой «Крепись, Картер» о преступнике из небольшого городка на севере Англии, который узнает о смерти своего брата. В дальнейшем он ставил фильмы приключенческого жанра, в том числе фантастические комиксы. Возвращение к прежнему жанру с достаточно детальной проработкой провинциального фона вроде бы похвально, но стремление режиссера внести иносказательность в весьма незамысловатую историю выглядит излишне многозначительным. Это не случайное упущение — следующая работа Ходжиса, мистическая драма «Черная радуга», демонстрирует ту же его слабость.

МАХНЕМСЯ ПРЕСТУПЛЕНИЯМИ!

Незадачливый писатель Лэрри Доннер считает, что его бывшая жена Маргарет сделала головокружительную карьеру, просто украв у него роман. Сам же Лэрри теперь ничего не может написать и вынужден преподавать мастерство писателя для таких одержимых графоманов, как толстяк-коротышка Оуэн Лифт, которого дома третирует и доводит до белого каления идиотка-мамаша. Отправив Оэуна по собственной глупости учиться детективной интриге по лентам Альфреда Хичкока, Лэрри вскоре получает от «ученика» характерно хичкоковское предложение по «обмену преступлениями», позаимствованное из замечательного фильма «Незнакомцы в поезде». Оуэн, быстренько съездив на Гавайи к Маргарет, уверяет Доннера, что разделался с ней, требуя в качестве бартера убийства своей «драгоценной» мамочки.

Это, возможно, несколько неровный, не до конца отшлифованный, но смешной фильм, забавно и талантливо обыгрывающий многие сюжетные ходы и даже кинематографические приемы маэстро Хичкока, который знал толк в «черных комедиях». А для режиссерского дебюта в кино великолепного комедийного актера Дэнни Де Вито, играющего здесь, конечно же, Оуэна, лента вовсе хороша, точна по стилю и не вульгарна.

К тому же она пользовалась немалым успехом у зрителей (почти 28 миллионов долларов дохода), который сам Де Вито превзошел через два года благодаря картине «Война в семействе Роуз», еще одной «черной комедии», на этот раз о взаимоотношениях между супругами с восемнадцатилетним стажем. Это доказывает, что он знает интересы и пристрастия публики и действует как опытный профессионал не в пример своему писателю-любителю из фильма «Сбрось маму с поезда».

Непременно следует отметить, что порой экстравагантный сюрреалистский, абсурдный юмор режиссера довольно неожиданно и для актера по профессии, и вообще для представителя голливудского, хоть и нетрадиционного и пародийного, кинематографа сочетается со страстью к «визуальным выкрутасам», формальным экспериментам в области операторского и декораторского искусства. Стилевые изыски «нью-йоркской школы» постмодернистов 80-х годов благодаря оператору Б. Сонненфелду, удивившему годом раньше в «Воспитании Аризоны», дебюте братьев Коэнов, оказываются не чужеродными для «кинематографического фарса» Дэнни Де Вито, в котором, помимо язвительных киноцитат из Хичкока и других мастеров «черного фильма», имеются собственные вполне удачные находки в области современных средств киновыразительности. В этом плане Дэнни Де Вито кажется изобретательнее, чем Джим Абрахамс и братья Цукеры (у которых, кстати, он снимался годом раньше в ленте «Безжалостные люди») и даже М. Брукс, в своем лучшем фильме «Молодой Франкенштейн» лишь стилизующий «старое кино». Причем, в отличие от следующей картины «Война в семействе Роуз», кинематографически оригинальные кадры или целые сцены не являются самодовлеющими и воспринимаются в соответствии с манерой зрелищного иронического триллера. Вспомним, что и Хичкок считал оправданными только те новаторские приемы, которые помогают интереснее, занимательнее рассказать историю. Дэнни Де Вито доказал фильмом «Сбрось маму с поезда», что он может считаться способным учеником великого мастера, а не слепым подражателем.

«Сбрось маму с поезда» (*«Throw Momma from the Train»*)
Режиссер Дэнни Де Вито. США, 1987.

Дюла Хернади

Возлюбленные Миклоша Янчо

Писать предисловие к литературной мистификации — нонсенс. Это все равно как предварить детективный роман разгадкой. Если уж сочинитель смастерил ловушку (а что такое, по сути, литературная мистификация, если говорить просто!), то какой же резон публикатору разрушать эффект, предупреждать читателя: «Не попадись! Не верь»! Тем более что в данном случае ни у кого (и у меня в том числе) нет или почти нет «разоблачающих» доказательств — одни догадки. И несколько вытекающих из них «методологических» суждений, ради которых, собственно, и затеяна публикация. Но им, думаю, место не в предисловии, а в послесловии: когда публикуемая вещица уже поводила читателя за нос, обольстила и заманила.

Сказав о «Возлюбленных Миклоша Янчо» «вещица», я и не думал принизить книгу, напротив: сообразовал ее жанровый статус с определением, которое дает ей в первых же абзацах сам автор, известный венгерский писатель и сценарист Дюла Хернади. Он говорит: «книга-сплетня». Жанр, кстати сказать, не им изобретенный: он давно в арсенале западной коммерциализированной газетно-журнальной и книгоиздательской индустрии. Венгерский книжный рынок во второй половине 80-х годов — как сегодня наш — тоже стал наводняться легализованным «бульваром» и «скандалом», и Дюла Хернади вместе с Миклошем Янчо, его знаменитым спутником и единомышленником в искусстве (а в данном случае заглавным персонажем) не были бы неутомимыми выдумщиками и вдохновенными провокаторами, если бы отказали себе в удовольствии сыграть на сей раз на **этих** *струнах. Расчет не обманул. Книга, выпущенная в 1988 году тогда еще новорожденной венгерской культурно-коммерческой фирмой «Сабад тер», вмиг была раскуплена (лично мне ее раздобывали с трудом, при содействии самого автора).*

Журнал «Искусство кино» уже имел случай проинформировать о ней отечественного читателя, даже воспроизвел рекламно-соблазнительную обложку: Миклош Янчо во весь рост и перед ним обнаженная дева (см. в «ИК», № 9 за 1991 год статью, приуроченную к семидесятилетию мастера). Там процитирована вдобавок одна из лукаво-философических новелл, вошедших в корпус «Возлюбленных...». Теперь же мы предлагаем читателю непосредственно книгу, публикуя с небольшими сокращениями (продиктованными — спешу успокоить недоверчивых — исключительно необходимостью уложиться в отведенный журналом объем) главную ее вещь, занимающую без малого половину книги. От нее и титульное название, ибо Миклош Янчо собственной персоной вместе с его пассиями является в книге только здесь да еще в заключительной новелле, повествующей о печальном мимолетном романе стареющего режиссера с артисточкой из Кечкемета (Янчо действительно в начале 80-х вместе с Дюлой Хернади и драматургом Ласло Дюрко короткое время руководил тамошним театром). Между ними, образовавшими рамку,— еще десяток вещиц разного объема и разных жанров с названиями, которые говорят сами за себя: «Я был крестным отцом садизма», «Съешь мозги твоих братьев, прибавится потенции», «Как размножаются гомосексуалы», «СПИД упал с неба?», «Кто ест на обед рентгеновские лучи?», «Секс в XXI веке», «Мир создал дьявол»...

Лишь некоторые из этих причудливых снов, жанровых фантазий, интеллектуальных парадоксов имеют формальную и тут же забываемую привязку, вроде этой: «Миклошка! Мы сидели в Париже, в ресторане отеля «Монталямбер» и завтракали, когда ты начал рассказывать, какой видел сон накануне ночью...» Однако все вместе они, безусловно, бросают отсвет на главный, традиционно биографический и, казалось бы, добросовестно документированный рассказ, «скандальность» которого разве только в том, что «первое лицо», то есть ныне здравствующий всемирно известный кинорежиссер Миклош Янчо, добровольно выносит на обозрение широкой публики интимную сторону прожитой им жизни — свой любовный опыт. Ну, еще, может быть, тем рассказ ублажает любопытство публики, жадной до великосветских альковных тайн, что на этой орбите оказываются (это будет во второй порции нашей публикации) женщины с известными всему миру именами: Брижжит Бардо, Франсуаза Дорлеак, Роми Шнайдер, Лив Ульман... Но вот на чем себя неожиданно ловишь. Чем больше «звезд» загорается на этом «автобиографическом» небе, тем сильнее подозрение: не намалеванный ли тут лукавым Дюлой Хернади (и авторизованный Миклошем Янчо) театральный холст вместо неба?

Впрочем... не буду забегать вперед, сбивать чтение. Остановлюсь. Основные догадки и комментарии позже.

Александр Трошин

Дорогой Миклош!

Я договаривался с тобой, что напишу о тебе книгу, которую назову «Возлюбленные Миклоша Янчо». Ты согласился. Согласился и с тем, что я не покажу тебе рукопись, а покажу лишь уже напечатанную, готовую книгу.

Сейчас в предисловии я хотел бы сказать несколько слов о том, почему я написал эту «книгу-сплетню», этот так называемый бестселлер. Надеюсь, ты понимаешь, что эта книга будет бестселлером. Почему? Да потому, что все, что с тобой происходит и происходило, все, что ты говоришь, в высшей степени интересует людей. Почему? Потому что ты исключительно оригинальный человек. Тридцать лет мы с тобой друзья, но я чуть не каждый день с удивлением снова и снова открываю для себя, сколь неисчерпаем диапазон твоей личности.

Богатство стратегий поведения, глубина взвешенной мудрости, живые обороты почти детского юмора, молодой взор, ищущий равновесия и гармонии, смелость мышления, разрешающая проблемы,— соединение всех этих свойств в одном человеке вещь необычайно редкая.

О твоих фильмах, о наших фильмах довольно много спорили и спорят во всем мире. Я не хочу сейчас о них говорить. В этой книге я хочу писать только о любви, о твоих любовных историях, о твоих возлюбленных.

Я хотел бы показать счастливую любовную судьбу в нашу несчастную, чреватую катастрофами, до пота усталую, полную страхов эпоху. Любовную жизнь такого человека, которому в прожитые им до сего дня шестьдесят семь лет дано было в холмистых пространствах любви, в пронизанных светом лесах времени объехать все те края, где птицы райского сада с роскошными оперениями; звезды, сияющие и днем на чистом небе; угрожающие, но затем успокаивающие медоточивые плоды древа познания; спрессованная в секунды вечность, ее мучительная и в то же время наполняющая счастьем бесконечность присутствуют так болезненно и улыбчиво, как трепещущие симметрии обнаженных человеческих тел в находящихся в вечном движении, суггестивных кадрах фильмов Янчо.

●

Я записал на пленку восемнадцатичасовой материал из тех автобиографических бесед, которые мы с тобой полгода назад вели.

У тебя было пятьсот четырнадцать любовниц. Много это? Мало? Не знаю. Есть у меня друзья, которые хвастают намного большим числом, а есть, кто и до двадцати не дошел, и есть, кто стыдливо молчит об этом.

Человек, рожденный под знаком Весов, педантичен, он все отмечает, примечает. Вот и ты точно знаешь все данные, помнишь каждую мелкую деталь, каждый жест, каждую фразу.

Из того огромного материала, которым я располагаю, трудно выбирать. Я не хотел бы, чтобы читателю надоело и он отложил эту книгу на середине. Поэтому во время писания я должен был многое выкидывать, опускать. В твоем рассказе местами возникает впечатление неожиданного разрыва, поскольку я вырезал из текста собственные комментарии и вопросы. Я включил и несколько твоих философических умозаключений, которые имеют отношение к сексуальной жизни, к любви. Я стремился отбирать так, чтобы остались «самые интересные случаи».

●

В этой продолжительной, записанной на магнитофон беседе ты был искренним. Я долго раздумывал над тем, нужно ли изменить имена тех девушек и женщин, с которыми ты встречался на дорогах любви и секса, И решил, что не изменю. Тут я снова мог бы написать длинное размышление о том, что означает нарушение «тайны исповеди», что вообще квалифицируется тайной исповеди и какая разница между простым частным делом и общественно значимым частным делом.

Я считал само собой разумеющимся, что без согласия действующих лиц не обнародую их имена. Поэтому я пошел ко всем, о ком идет речь и о ком я знал, получил их разрешение на публикацию. А тех, кто не разрешил упоминать их имена, я обозначил лишь инициалами. То же самое я сделал с теми, кого не нашел.

Исключение составляют лишь знаменитые женщины, актрисы, чья жизнь — «пьедестал сплетен», публичное достояние, независимо от них. Кто не разгневается на меня, потому что их жизнь и исполнение призвания протекают в чертогах свободы, где иммунные бастионы красоты и славы защищают их.

С первой же фразы я условился с тобой: то, что я делаю, я делаю только потому, что считаю: ничто человеческое не чуждо ни мне, ни тебе. Тайна, скрытность, ложная стыдливость, табу — не мои принципы; не наши с тобой. Естественно, я не скрываю историю и своих возлюбленных и охотно ее написал бы. Единственное, что меня удержало, это то, что я не так интересен, как ты. Поэтому я выбрал тебя.

Многие скажут, что мне уже ничего другого не приходит в голову, поэтому я пишу о твоих возлюбленных. Сейчас и вправду мне не пришло другое в голову. Я рад, что именно это мне пришло в голову. Что будет позже, решит будущее. Я его не боюсь.

С любовью обнимаю: Дюла

Печатается с сокращениями.

Пятьсот четырнадцать возлюбленных. Много это или мало?

Рассказывает Миклош Янчо.

Я родился 27 сентября 1921 года в Ваце. Тюрьма была на другом конце города, я ее никогда не видел. И после никогда на нее не глазел, даже если случалось проходить мимо.

Моя семья бежала из Трансильвании, отец стал директором ремесленного училища в Ваце. Он потому должен был бежать, что являлся секретарем правительственного комитета трансильванских венгров. Когда же в 1918 году в Трансильванию вступила румынская армия, гражданскую администрацию сменило военное управление. Из-за того что мой отец был секретарем правительственного комитета, румыны заочно приговорили его к смерти.

Ты, очевидно, знаешь анекдотичную историю о том, каким образом он позже смог вернуться домой. В 20-е годы его охватила тоска по родине, и он объявил всем, что поедет домой. Вся семья заклинала его не делать этого. Ему говорили, стеная: «Шандор, не ходи, ты приговорен к смерти, тебя убьют!» Но все было напрасно.

Мой дядя, старший брат моей матери, Енё Попераду, или иначе Эуген, был одним из местных руководителей румынской крестьянской партии. Кстати, у моего отца было десять братьев и сестер, а у матери двенадцать. Итак, этот дядя Енё был политиком, занимал пост бургомистра города Фогараш. Он отправился в Бухарест и спросил там, во что обойдется его зятю помилование, отмена смертного приговора. Ему сказали: цена трех домов. Семья собрала деньги, Енё положил их в конверт, вернулся в Бухарест и передал их под столом министру внутренних дел. Тот положил конверт на стол, вынул деньги, пересчитал. «Ладно,— сказал он коротко,— твой зять может вернуться». С этой минуты мой отец мог свободно ехать домой.

В ту пору в Румынии все можно было купить. Кондуктор не принимал билетов и возмущался, если кто-то предъявлял ему заранее купленный билет, кондуктору годились лишь непосредственно деньги.

В Ваце я жил до двухмесячного возраста, после чего мой отец перебрался в Секешфехервар, он и там был директором ремесленного училища. В Фехерваре я закончил среднюю школу у цистерианцев. Каждый год мы ездили в Трансильванию. Почти все наши родственники жили там. Поэтому воспоминания моего раннего детства связаны отчасти с Фехерваром, отчасти с Фогарашем.

В детстве я почти каждый год проводил летние каникулы в Фогараше. Я и в школу ходил в Трансильвании, почти год. В школе мы говорили по-венгерски. Я научился немного и по-румынски, но уже по большей части забыл.

Мои родственники жили в разных селах, и среди них были люди разных занятий. Жена дяди Енё, который жил в Фогараше, была саксонкой, так я познакомился с саксонцами. Мать моя была румынкой. Ее род распадается на две ветви: одни называли себя Попераду, а другие — Попарад. Попарады были венграми, а Попераду считали себя румынами. Один из моих «венгерских» дядей по материнской линии был торговцем мелочами. Семья моего отца происходила из секеев. В большинстве своем это были крестьяне, но попадались среди них и торговцы. Это было довольно странным, так как в Венгрии

торговцами были либо швабы, либо евреи.

Семья наша была довольно зажиточной, но по какой-то тайной причине, которую я не мог выяснить, они не хотели выглядеть джентри[1]. Поэтому нас воспитывали очень демократично. Мы болтались вместе с крестьянскими ребятишками, нам нельзя было вести себя, как «господские дети», нельзя было бахвалиться, показывать, что мы принадлежим к иному общественному слою. Почти все свое детство я провел среди бедных детей. И в Трансильвании, и в Фехерваре.

В румынских крестьянских семьях было заведено: когда шли купаться на речку, все без исключения купались голыми. В Венгрии такое нельзя было бы себе представить, у нас крестьяне даже шляп не снимали, когда входили в воду.

Голыми были и мы, малыши, и взрослые девушки, и парни. Они нам очень нравились. Это была наша постоянная детская Дэйлэдьхаза[2]. Мы настолько привыкли к обнаженности, что в итоге купальный костюм был для нас противоестественным.

Наша семья никогда не была пуританской. Главным образом в роду матери. И сама мать ходила перед нами обнаженной, ей никогда не была свойственна ложная стыдливость. Помню, у нее было красивое тело. Один из наших родственников, скульптор (его имя я уже не помню) вылепил с нее обнаженную фигуру, которая долго сохранялась, но потом — я думаю, во время войны — пропала. Я обожал свою мать.

Отца я редко видел голым. Впрочем, мы были удалены от родителей, случались недели, когда мы едва встречались с ними в большой квартире.

Ходили на речку и мои старшие сестра и брат. Они были старше меня на десять лет, но им и в голову не приходило прикрываться. Они были свободными.

Мою первую любовную историю рассказала мне моя старшая сестра. Мне было четыре года, когда я влюбился в соседскую девочку. Мою любовь звали Эдитке. Мы много ссорились, порой даже дрались. Девочка была довольно капризной, то «пламенела от любви», то ледяным холодом отклоняла мое приближение.

Как-то после обеда мать вынесла меня к песочнице перед домом. Там же играла и Эдитке со своей мамой.

Увидев избранницу моего сердца, я внезапно повернулся, собрал маленький букет луговых пупавок, растущих перед домом, подошел к Эдитке и протянул ей цветы. Девочка взяла их, с минуту разглядывала, затем неожиданно кинула букет на землю. Я стоял пораженный, не зная, что делать: ударить ее или с плачем убежать. А Эдитке ко всему топтала ногами мои цветы. Я наблюдал за этим окаменело, потом нагнулся, поднял стебель пупавки и направился к матери Эдитке. Встал перед ней, поклонился и протянул цветок. Женщина подняла глаза, поцеловала меня и с улыбкой сказала моей матери: «За этого мальчика не нужно беспокоиться!»

[1] Принятое в старой Венгрии название помещичье-земледельческого класса.

[2] Город в венгерской провинции, где в середине 80-х годов был открыт первый в стране пляж для нудистов.— *Прим. пер.*

●

А Клару я уже помню. Мы отдыхали летом в Фогараше. Мне было шесть лет. Мы играли голенькими на берегу речки. Прекрасные цветы росли во влажной траве. Клара, «моя жена», лежала на песке с раздвинутыми ножками и «рожала» куклу с волосами. Я хотел ей дать что-нибудь очень красивое и доброе, чтобы показать, как я ее люблю. Я сорвал небесно-голубой цветок на тонком стебельке, сунул его в свою писпику и натянул крайнюю плоть. Затем подошел к «моей жене», оттянул кожу назад и перед ней расцвел подарок фиалкового цвета. Никогда не забуду ее глаза. Испуганное удивление в них, затем признание и излучение огромной радости, когда она взяла в руки нашего общего «ребенка» и стала петь ему нежную колыбельную песню секеев.

Я и позже часто играл с крестьянскими девчонками-ровесницами. Мы с ними возились на сеновалах. Нас было по пятеро — девчонок и мальчишек. Мы посылали девчонок на чердак, они раздевались там и ложились на солому, ожидая возвращения своих мужей с работы. Мужьями, разумеется, были мы. Мы поднимались по лестнице, тоже раздевались, ложились на своих жен и начинали двигаться, как видели это у взрослых, когда мы за ними подсматривали.

●

Онанизм был важен для меня потому, что из-за него я оставил религию. Сначала я лишь не осмелился исповедоваться в грехе, а потом уже и в том, что не осмелился исповедоваться, и так далее... В конце концов самым простым было от всего отречься. Я начал читать светских авторов, и все большим становился мой конфликт с цистерианцами, они меня едва не выгнали. Однако, поскольку я был хорошим учеником, меня в итоге всегда прощали. В остальном, нужно отдать справедливость, цистерианцы были довольно либеральными. Мой классный руководитель ненавидел Габсбургов и немцев. В моей семье тоже ненавидели их, поэтому, замечу, счастьем для меня было, что с первых минут я испытывал неприязнь ко всему, что имело отношение к немецкой нацистской идеологии или практике. С этой точки зрения, первые гимназические годы были необыкновенно важными, так как в эту пору мозг человека наиболее восприимчив.

Режим Хорти был, мягко говоря, довольно нелепым. Гёмбёш, Имреди и прочие... В то же время тот, кто не получил вовремя духовную инъекцию, легко сбивался с пути. Потому что хотя и несомненно, что Трианон[4] был большой глупостью, но нужно было понимать и то, что не национал-социализм лекарство против этого. И не хортизм, проповедовавший, охранявший и практиковавший феодальный идиотизм и безумства. Словом, я рад, что в гимназии моим классным руководителем, преподавателем венгерского языка и литературы был Медард Намеши. Я его любил. Его деда, который в 1849 году воевал против австрийцев, повесили.

Но не будем так далеко забегать вперед.

Я был учеником второго класса начальной школы, когда девочка из соседнего дома, Рожика, которой и самой-то было не больше семи, уговорила

[3] Дьюла Гёмбёш, Бела Имреди — премьер-министры при Хорти.— *Прим. пер.*

[4] Имеется в виду Трианонский мирный договор 1920 года, по которому Венгрия потеряла Трансильванию.— *Прим. пер.*

меня, чтобы я пошел с ней на кладбище в Сабадбаттянь, так как она хотела навестить могилу своей бабушки. Сабадбаттянь находится примерно в десяти километрах от Фехервара. Тогда это расстояние казалось мне таким огромным, как если бы сегодня кто-нибудь захотел бы соблазнить меня в Нью-Йорк. Я нелегко соглашался на это приключение, но после того как девочка спустила свои панталончики и пообещала, что после я смогу каждый день все это ласкать и целовать, я, естественно, пошел с ней.

Мы осмотрели роскошно убранную могилу, потом уснули в траве. К вечеру тронулись в путь, но не нашли дороги домой. Мы ходили кругами и неизменно возвращались на кладбище. Было раннее лето, ночь была прохладной, мы боялись, дрожали от холода и плакали. На другой день нас нашли жандармы и отвели домой. Родители меня не били. Лишь рассказали, как настрадались этой ночью. Мать взяла меня к себе в постель, я был безутешен. Рожика выполнила свое обещание, я мог каждый день всю ее гладить и обцеловывать.

Когда мне было десять, я учился в первом классе гимназии. После учебы я часто ходил играть к моему однокласснику и лучшему другу Тамашу Веберу. У Тамаша была прелестная сестренка, годом младше нас. Ее звали Юдит. Разумеется, я тотчас влюбился в нее. И она влюбилась в меня и разрешила садиться на ее велосипед. Однако, когда я однажды попробовал обхватить ее бедра, она деликатно отразила мои движения.

Однажды Тамаш сообщил мне, что Юдит ночью увезли в больницу. У нее было воспаление прямой кишки и предстояла операция. В отчаянии я метался по парку, мой друг тщетно пробовал меня успокоить. В полдень я пошел на базар и на скудные карманные деньги купил маленькое медное колечко. Я прокрался в больницу к Юдит. Она еще не проснулась после наркоза. Я надел ей на палец «обручальное кольцо».

На другой день Тамаш принес мне маленькое письмецо. Буквы Юдит были для меня вестниками счастья.

«Миклошка! Когда я проснулась, я сразу увидела у себя на пальце твое кольцо. Я знала, что это твое кольцо, которым ты меня обручил. С сегодняшнего дня я жду только того, чтобы увидеть тебя. Моя рана уже не болит.

Целую: твоя невеста Юдит».

С этого дня она была моей невестой. Мы вместе — она, я и Тамаш — купались и играли.

Потом ее и Тамаша увезли от меня. Их отец был врачом-евреем, после прихода к власти Гитлера он эмигрировал в Англию. Не знаю, как сложилась их судьба.

Ты спрашиваешь, когда я впервые в жизни почувствовал оргазм? Когда играл с Юдиткой Вебер. Мы гонялись друг за другом у нас дома, вокруг большого обеденного стола. Ходили по кругу на четвереньках, хлопаясь об пол коленями. Внезапно я почувствовал такое ослепительное, странное наслаждение, что должен был остановиться. Мне едва не стало плохо. Я еще не знал, что это. Только чувствовал, что это еще очень много раз в жизни должно будет повториться. Канцелярия моего отца располагалась под столовой, он часто взбегал на этаж и гневно спрашивал, почему мы превратили квартиру в манеж.

Мне было пятнадцать, я уже учился в пятом классе гимназии, когда встретился с восемнадцатилетней девушкой Эвой, у которой было лицо дикарки. В ту пору я проводил лето в Фогараше, и она приехала туда к своим родственникам. Отец ее был учителем где-то в Трансильвании.

Мы купались голыми в ручье, много гуляли, разговаривали. Она была уже не девственница и стала первой «настоящей» женщиной в моей жизни.

Я действовал весьма неумело, но Эва была очень тактичной, она меня всему научила. В течение целого лета мы были вместе каждый день — либо в моей комнате, либо у нее.

— Тебе хорошо было? — спрашивал я ее, когда мы успокаивались.

— Разве ты не видел? Я сходила от тебя с ума.

— У тебя было чудесное лицо в этот момент.

— Будто я слушала стихи. Будто хор их пел.

— Какие стихи?

— Не знаю. О любви. Очень знакомые. Знаешь, я в тебя влюбилась!

— Я тоже. Мне очень хорошо было с тобой. Словно я знаю тебя уже тысячу лет.

— Как это получается, что человек всегда говорит такое? — спросила она с улыбкой.

— Разве ты и другим это говоришь? — спросил я печально.

— Ну, да. Когда очень хорошо, говорю.

— Выходит, ты не любишь. Любовь — это выбор. Когда кого-то отличаешь от других.

— Да, это действительно так в самом начале. Но сама любовь, тепло, жар всегда похожи. Они и должны быть одинаковыми, как выражения одного и того же. Потому что любовь — это все. Это сам Бог. Когда она есть, тогда все равно, кто ее пробудил, с кем и в ком она началась. Тогда уже только любовь и существует, она сама, которая...

— Ненавижу тебя! — прервал я и покинул ее.

Она пришла за мной. Я двинул ей в лицо кулаком и убежал. Три дня спустя я достал из шкафа отцовский револьвер, положил его в карман и отправился к ней. Она не глядела на меня. Я достал оружие и приставил его к своему виску. Эва не шелохнулась. Меня прошиб пот. Я знал, что должен был выстрелить себе в висок, что к этому меня вынудит роль, если Эва не подойдет ко мне и не возьмет из моих рук револьвер.

Она не дожидалась, пока моя рука начнет дрожать от страха, подошла ко мне, отбросила пистолет в сторону и поцеловала меня. Я был влюбленным.

Наши отношения с Эвой продолжались каждое лето. А через три года прекратились. Я спрашивал у всех о ней, но никто, даже ее родственники, не знал, что стало с ее семьей.

●

Хотя я был уже «опытным», в гимназии меня считали еще маленьким мальчиком. Помню, один мой одноклассник всегда приносил в школу «Уй мэгэзин». Вероятно, ты помнишь, что это был эротический журнал, святоши и обыватели ненавидели и запрещали его.

Этого юношу звали Золи Вашади, его отец был

преуспевающим трибунальным судьей и жил, как истинный джентри. Золи был дерзким мальчишкой, он постоянно ссорился с нашими преподавателями. Один из них, учитель географии, поймал его, когда тот читал под партой «Уй мэгэзин». Золи исключили без права поступления во все средние школы страны. По этой причине он потом окончил свои школы в Вене. Стал биохимиком. Сегодня он профессор Гарварда. Говорят, рано или поздно он получит Нобелевскую премию. Когда я был в Америке, я встречался с ним. Мы много разговаривали. Он был серьезен, как воспаление слепой кишки, говорил по-профессорски изысканно и среди прочего сказал следующее:

— Теоретический фундамент, на котором покоится дарвинизм, а именно то, что основой развития является исключительно эгоистическое соперничество, борьба индивидов и видов друг с другом за выживание, не бесспорная истина. Наряду с соперничеством по крайней мере такой же важный фактор — кооперация. Комплексные формы жизни только потому могли развиться полтора миллиарда лет назад, что группы бактерий объединились в кооперативные, симбиозные сообщества. Из этого возникли впоследствии более сложные формы жизни. Почему это важно подчеркнуть? Потому что метафоры, берущие свое происхождение в области естественных наук, имеют огромное влияние на те взгляды, с которыми мы воспринимаем и истолковываем наше индивидуальное и культурное существование. Ньютонова механика служит теоретическим оружием для утверждения существования Бога и форм монархического правления. А биологическое учение, говорящее о шансах выживания наиболее приспособленных существ, будучи перенесенным на общество, становится опорой безжалостной экономической конкуренции, беспощадного империализма и крайне эгоистической, аморальной этики... Если правда, что кооперация и биологически, по крайней мере, так же важна, как соперничество, то это истина может повлиять и на выработку понятий в прочих областях знаний...

— Ты еще помнишь про «Уй мэгэзин»? — спросил я, смеясь, что немного ухожу от его «профессорской серьезности».

— Конечно, помню. Я могу благодарить эту аферу за то, что я теперь здесь. Если бы этого не случилось, мой отец не послал бы меня в Вену, я не переехал бы затем в Швейцарию и сюда в Америку. Возможно, я уже давно был бы мертвецом.

— Почему ты так думаешь?

— Потому что вряд ли я смиренно терпел бы нилашистов,— ответил он.

●

В семнадцатилетнем возрасте я получил от отца в подарок мой первый фотоаппарат. Я очень наслаждался этим и постоянно «работал» с ним.

С особым предпочтением я фотографировал двенадцатилетних обнаженных девочек. Выходил на пляж и наблюдал, когда раздевались эти маленькие стройные девственные создания. При этом у меня никогда не было желания до них дотронуться. Потребность видеть их и фотографировать носила у меня исключительно эстетический характер.

Позднее я прочитал о Льюисе Кэрролле, авторе выдающейся книги «Алиса в стране чудес», что его интересовало тело двенадцатилетних девочек. Он тоже к ним не прикасался, его единственной «любовной страстью» было знакомство и общение с незрелыми девочками. Особенно ему нравились девочки из высших общественных слоев. Их хорошенькие невинные личики, их стройные фигурки погружали его в тихий транс. У него были добрые отношения с любыми девочками. Но тело двенадцатилетних он считал наиболее притягательным. Он считал, что половое созревание обезображивает девочек, и чаще всего прекращал общение со своими маленькими подружками, когда те достигали шестнадцатилетнего возраста. Он никогда не испытывал затруднений, общаясь с маленькими подружками. Когда он разговаривал со взрослыми, всегда заикался, когда же говорил с детьми, заикания не было в помине.

Итак, обнаженность.

Одна из великих мистерий Востока — «тумо». «Тумо», или иначе — «нежное и теплое одеяние Бога», относится к церемонии посвящения тибетских монахов-лама. Занятия воспитанники начинают задолго до восхода солнца, высоко среди вершин Гималаев, а заканчивают перед заходом солнца. Все обнажены. Начинающие делают упражнения на тонком коврике или на доске, а те, кто уже продвинулся в учении, сидят на голой земле, на снегу или на льду замерзших вод. Никакой пищи и напитков, особенно согревающих напитков, во время занятия принимать нельзя. Задача учеников, чтобы потерю тепла, возникшую из-за обнаженности, компенсировать генерированием «тумо». Благодаря тайной психической энергии организм в это время выбрасывает столько калорий, сколько обнаженное тело теряет на холоде. «Тумо»-послушники борются с холодом, но одновременно у их задачи имеется еще один плюс. Они должны произвести такой излишек тепла, которым можно высушить намоченную в ледяной воде и намотанную на тело простыню. Это самый высокий уровень посвящения, который нужно достигнуть в течение ночи. В таких случаях ученик абсолютно голый сидит в позе йога на земле или на снегу. Простыню окунают в ледяную воду, пока она не замерзнет до каменной твердости. Затем ею обматывают ученика. Теплом своего тела тот должен ее растопить и высушить. Как только простыня высохнет, ее снова окунают в воду, и эта церемония повторяется много раз до рассвета. Бывают ученики, которым до восхода солнца удается высушить обмотанную вокруг тела простыню сорок раз.

Все это я рассказал лишь для того, чтобы поднять значение обнаженности.

Известно, что только Бог и человек нагие. Тонкокожее существо голо, и только поэтому из него может что-то выйти. Из Бога человек, из человека Бог. У всякого иного создания кожа на теле покрыта шерстью или толстая и влажная. Человеческая обнаженность — божественное свойство. В райском саду нагота наших прародителей не была проблемой, пока не свершилось грехопадение. Когда первые люди отведали плодов с древа познания, тогда они начали замечать свою наготу и стыдиться ее. Бог в наказание за то, что они вознамерились приравнять себя к нему, надел на них платье стыда. Красивое обнаженное человеческое

тело, становясь эстетическим объектом, теряет свою «стыдливую» сущность и переворачивает установившиеся отношения. Беззащитное обнаженное мужское или женское тело самим своим существованием и видом побеждает величественные «продукты» цивилизации: одетых с ног до головы в униформу жандарма, судью, палача; форма же, равная природе и Богу, вызывает при восприятии первоначальное райское переживание наготы, в котором нет и следа стыдливости, в котором нагота становится безгрешной свободой, то есть подлинной культурой, а одетое зло становится зверем.

●

После выпускных экзаменов я поступил в Печ на юридический факультет; когда же университет перевели обратно в Коложвар, я последовал за ним.

В мои университетские годы у меня было много любовных связей. Полагаю, перечислять их все излишне. Хотя в любви, по моему мнению, не бывает рядовых, в любви есть только генералы.

Так устроим же смотр этим рядовым-генералам!

●

Юдит Адам. Сестра милосердия. Родилась в 1918 году. Ей было двадцать четыре, когда я встретился с ней в 1942 году. Ее жених был главврачом больницы, которого призвали на военную службу и послали на фронт. Его убила шальная пуля, когда он обходил траншеи.

Юдит окликнула меня на улице. До этого мы не были знакомы. В тот день она узнала, что ее жених мертв. Она привела меня в их квартиру и разделась. На ковре стоял укрепленный на подставке портрет ее жениха во весь рост. Звезды и пуговицы на мундире старшего лейтенанта были подлинными.

Она легла на ковер. Это была прелестная, высокая, смуглая девушка. Притянула меня к себе и принялась страстно целовать. Затем пошла в ванную комнату и пустила себе пулю в лоб. Она лежала возле ванны с простреленным виском, в руке еще дымился пистолет ее жениха. Я думал, сойду с ума. Потом успокоился. По прошествии времени человек всегда успокаивается.

●

Эржбет Андел. Бухгалтер. Родилась в 1910 году. В 1941-м, когда мы с ней встретились, ей шел тридцать первый год. Меня познакомил с ней мой однокурсник. У нее была приятная маленькая квартирка, с мужем она была уже давно разведена и жила одна. Я очень хорошо чувствовал себя с ней, у нее.

Как-то раз утром она сказала, что у нее есть дела и чтобы я подождал ее. Я пришел к ней вскоре после полудня, лег на диван и пробовал читать. В затемненной квартире меня внезапно охватило такое чувство, что кто-то за мной наблюдает. Напротив меня на стене висела большая картина, на которой был изображен моряк на капитанском мостике какого-то военного корабля, державший перед глазами подзорную трубу. Я включил свет и стал разглядывать картину. Круглая линза подзорной трубы была розоватой, светящейся, а потом внезапно потемнела. Я осторожно подошел к стене, пощупал на картине подзорную трубу. Оказалось, что на месте линзы дырка. Через нее из соседней квартиры за нами подглядывали.

Пришла Эржи. Она была блондинка, невысокого роста, в ее черных глазах сверкали искорки. Тело ее было подобно гепарду, готовящемуся к прыжку. Обычно мы ложились на диване при свете лампы. Вначале я застенчиво пытался гасить лампу, но она со смешком всегда зажигала.

— Кто написал эту картину? — спросил я, улыбаясь, и показал на моряка.

— Почему тебя это интересует? — ответила она вопросом.

— Мне кажется, это ценная вещь.

— Не знаю, она принадлежала моей матери.

— Возможно, это старинная живопись.

— Не знаю, ее добыл еще мой дедушка.

— Ошибаешься.

— Ошибаюсь?

— Да. У нее в середине дырка.

— Какая дырка?

— Подойди, посмотри! Подзорная труба моряка дырявая.

Мы подошли к картине, она сунула указательный палец в «линзу» подзорной трубы.

— Действительно,— сказала она с удивлением.

— Кому мы демонстрируем нашу половую жизнь, дорогая?

— О чем ты говоришь?

— Кто живет в соседней квартире?

— Не знаю.

— Не знаешь? Ну, пойдем, сходим туда!

— Не надо ходить!

— Тогда расскажи, будь любезна!

— Друг моего начальника.

— Кто он?

— Его зовут Иштван Кольхаммер. Скульптор.

— Он старый?

— Ему шестьдесят.

— Это он подсматривает?

— Да.

— И твои друзья?

— Да.

— Сколько ты получаешь за это?

— Триста пенге ежемесячно.

— Ты проститутка!

— Знаю.

— А говорила, что любишь!

— Я правда тебя люблю.

— Я сейчас уйду, тебя не трону, бить не стану. Но если мы еще раз в жизни встретимся, не смей на меня смотреть, убью!

Она молчала. Я ушел. По дороге домой я взглянул на небо. Звезды были размером с городские дома. В каждом из них горел свет, и в каждой квартире на стенах висело несколько живописных полотен.

●

Эрика Хагулар. Девочка родилась в 1930 году, ей было двенадцать, когда я встретился с нею в 1942-м.

Я сидел на скамейке в самом большом парке города. Вертел в руках учебник конституционного права, пробовал учить. Мимо пробежала темноволосая девочка с живым лицом, споткнулась о мои вытянутые ноги, упала. И молниеносно вскочила.

— Ты не можешь быть повнимательнее? — спросила она плаксивым голоском.

— А почему бы тебе не быть повнимательнее, сокровище?

— Все взрослые — кретины! — крикнула она.

— Это правда,— ответил я.

— Говоришь, я права? — спросила она с удивлением.

— Ты абсолютно права. Только в одном ошибаешься, красавица. Если думаешь, что дети — не кретины. Они все тоже кретины. Все человечество — кретины, если хочешь знать.

— Ты умный. Как тебя зовут?

— Миклош Янчо. А тебя?

— Эрика Хагулар.

— Сколько тебе лет?

— Двенадцать. Я учусь во втором классе гимназии.

— А что ты делаешь тут?

— Я построила на детской площадке из песка Парламент.

— Парламент? Зачем?

— Хочу провести голосованием один очень важный закон.

— Ты меня заинтриговала. Что это за закон?

— Ты никому не скажешь?

— Нет.

— Поклянись!

— Клянусь, никому не расскажу.

— Закон о том, чтобы люди в молодости получали большее жалование, а в старости меньшее. Тебе сколько лет?

— Я уже старый.

— Тогда тебе, наверное, уже двадцать пять,— сказала она с серьезным лицом.

— Нет, мне еще нет двадцати пяти, но близко. Скажи, почему тебя волнует вопрос жалования?

— Потому что отец и мать целый день только и говорят об этом. О том, что маленькое жалование, что большие долги, что нужно у кого-нибудь попросить взаймы...

— Ты хорошо учишься?

— Я отличница.

— По всем предметам?

— Кроме венгерского.

— Не любишь литературу?

— Нет, люблю. Но преподаватель кретин. А литературу я люблю настолько, что пишу роман.

— Роман? И о чем же этот роман?

— Одна молодая девушка влюбляется в мужчину среднего возраста.

— Сколько девушке лет?

— Семь.

— А мужчине среднего возраста?

— Одиннадцать.

— Великолепно. И в каком же месте романа ты сейчас находишься?

— Потихоньку приближаюсь к финалу.

— В финале есть неожиданная развязка?

— Есть. Мужчина среднего возраста оставляет девушку ради богатой старухи.

— Старуха очень старая?

— Ей семнадцать.

— А какое у нее состояние?

— У нее много карманных денег. Она на них каждый день покупает мужчине вишню в шоколаде.

— Скажи, Эрика, кого ты любишь больше всего?

— Тебя.

— Меня?

— Да. Ты мог бы быть моим отцом, это было бы очень здорово, потому что с тобой действительно можно разговаривать. Ты всегда говоришь то, что думаешь?

— Надеюсь, что так.

— А мой отец никогда не говорит то, что думает. Когда у нас гости, он говорит совсем не то, что говорит, когда мы втроем. И мать говорит другое. Мне, отцу, людям.

— Может быть, это всего лишь тактичность.

— Что это такое — тактичность?

— Когда хромой женщине говоришь, что у нее красивые ноги.

— Зачем нужно хромой женщине говорить, что у нее красивые ноги?

— Потому что она хочет это услышать.

— Глупость.

— Да я тоже так думаю.

— Мне нужно идти домой. Видишь, мать стоит в окне и машет мне. Какие у меня ноги?

— Красивые, Эрика.

— Ты и в другой раз придешь сюда?

— Мне прийти?

— Если есть желание, приходи! Я буду рада тебя видеть, я почитаю тебе из моего романа.

— Мне это очень любопытно. Особенно изображение характера мужчины среднего возраста.

— Ты говоришь так, как обычно выражается наш преподаватель венгерского. Этим ты меня не растрогаешь.

— А я и не хочу. Иди, потому что твоя мать уже очень обеспокоенно машет...

— Иду. Ты меня поцелуешь?

— Конечно. Иди сюда!

— Не в лоб, а в губы поцелуй!

— Эрика, дорогая, я не хочу целовать тебя в губы, я хочу поцеловать твой лоб.

— Боишься? — спросила она с улыбкой.

— Чего мне бояться?

— Что влюбишься в меня.

— Очень боюсь,— сказал я улыбаясь и поцеловал ее в лоб. Эрика широкими шагами направилась к дому, не оглядываясь.

●

Хелена и Мария Фелисиан. Мать и дочь. Мать родилась в 1912 году, дочь — в 1927. В 1942-м Хелене было тридцать, а Марии пятнадцать.

Мой отец стал главным финансовым ревизором Коложвара, поэтому переехал из Секешфехервара в Трансильванию, в город. Мать осталась в Фехерваре, так как у моей старшей сестры родилась дочь. Мать очень любила мою сестру и потому принесла эту жертву: решила пожить в разлуке с отцом, чтобы, пока ребенок маленький, помочь опытом матери новорожденной.

Отец получил виллу бывшего начальника жандармерии Коложвара, который после возвращения этой части в состав Венгрии уехал в Южную Трансильванию. Мы жили с отцом в этой вилле — уютном красивом доме в шесть комнат.

По соседству жила тридцатилетняя разведенная женщина армянского происхождения с пятнадцатилетней дочерью. Это были вышеупомянутые Хелена и Мария Фелисиан. Обе были очень красивые. Сначала за женщиной ухаживал мой отец, а после передал мне ее по наследству. Они были свободные и богатые, муж Хелены владел в Будапеш-

те торговыми предприятиями, обе женщины получали большое месячное пособие.

Когда мой отец порвал с Хеленой, она тотчас пристала ко мне. Ей не нужно было особенно напрягаться. То она приходила к нам, то я к ним. Девочка все знала. Она стояла на страже в дверях спальной комнаты, чтобы никто из многочисленных родственников не помешал нам.

В один прекрасный день Хелена уехала в Будапешт, и в течение десяти дней мы с Марией были предоставлены самим себе. Естественно, мы влюбились друг в друга. У Марии, или, как ее называла мать, Мари, было чудесное тело. Вдобавок она была еще и умна, хорошо говорила по-немецки, по-французски, по-английски. Во время наших послеобеденных прогулок мы много разговаривали, философствовали.

Неожиданно вернулась ее мать, как раз в тот момент, когда мы завтракали в постели. Она не рассердилась на нас и даже сначала хотела сама принять участие в качестве третьей в наших любовных играх, но, встретив истерический протест Мари, великодушно отказалась от меня в пользу дочери.

Несколько месяцев мы обожали друг друга. Я боготворил горячую и влажную тишину ее влагалища, ослепительную хлябь ее нижних губ, напрягшуюся, словно по приказу, пружину ее клитора. Окно, заполнявшее всю стену, было всегда синим. Его сумасшедший, беспокойный цвет обрушивался на нас, радость вламывалась в комнату, заливала все: мебель, ковры, эти подмостки памяти. Я выл, как собака, выпрыгивал из постели, обегал комнату и снова падал в объятия Мари.

Заболела моя мать. Мне надо было вернуться домой в Фехервар. Три недели я оставался там, посещал больницу. Не покидал город, пока моя мать не вылечилась. Вернувшись в Коложвар, я сообщил матери Мари, что намерен обручиться с ее дочерью. Хелена была рада. Мы точно спланировали детали обеда по случаю помолвки, начиная с блюд и кончая распределением мест за столом. Я купил обручальные кольца.

Когда я прибыл на обед, я увидел странную картину. Рядом с Мари сидел молодой, молодцеватый гусарский лейтенант. Мне ничего не говорили, и я, не понимая, что происходит, сел в конце стола, ожидая, что получу объяснение. На «помолвку» приехал из Будапешта отец Мари. Он встал в начале обеда, произнес короткую речь, приветствовал жениха. Гусарского лейтенанта.

У меня было обморочное состояние. Я взглянул на Хелену и все понял. Она улыбнулась так, как мстительные убийцы, когда уже абсолютно убеждены в своих делах и только потому не наносят смертельный удар, что еще хотят понаслаждаться, посмотреть на барахтанье жертвы.

Я встал, подошел к лейтенанту, вмазал ему пощечину и удалился.

На следующий день в моей квартире появились два молодых гусарских лейтенанта, секунданты жениха. «На шпагах, до первой крови!» — прозвучало условие дуэли.

В гимназии я восемь лет фехтовал, у меня это очень хорошо получалось, и я решил: пойду попробую.

Мы «сражались» на одной из полян в лесу, который раскинулся возле города. Я пригласил секундантами двух моих сокурсников. В рассветной полумгле мы приступили к защите «чести». Мне удалось поцарапать руку моему противнику, появилась первая кровь, на этом спектакль закончился.

Лейтенант женился на Мари, после чего вся семья переехала в Будапешт.

В 1974 году мы искали статистов для нашего фильма «Любовь моя, Электра». Среди кандидатов мелькнуло знакомое лицо. Это было лицо лейтенанта Ференца Кадошши. Ему было уже за пятьдесят, но у меня очень хорошая память на лица, я его узнал. Мы подружились. Он рассказал, что попал в плен, через четыре года вернулся из Советского Союза. Хелена и Мари его не дождались, ушли на Запад, живут где-то в Новой Зеландии.

●

Каталин Доман. Проститутка. Родилась в 1922-м. В 43-м, когда я встретился с ней, ей был двадцать один год.

Мать Каталин Доман была японкой. Как видно, гены матери были в ней очень сильны, потому что я встретился в коложварском борделе с чистейшей воды японкой. Этот бордель не был слишком большим, в нем работало пятнадцать девушек. К концу войны их число выросло примерно до сорока. Я перепробовал все сорок, но только одна-единственная была для меня интересна: японская девушка Каталин Доман.

Ее отец в 1921 году возвращался домой из русского плена через Японию и из Японии привез с собой мать Кати. Женщина молодой умерла от рака, отец еще в младенческом возрасте Кати исчез. Родственники отдали малютку в приют, оттуда она попала в бордель.

Я увидел ее на улице и окликнул. Она была умным, открытым человечком, не приукрашивала свое занятие. Я спросил ее, нет ли у нее желания прийти ко мне. Она сказала, что беда, если узнают, поэтому она может прийти лишь утром, тайком. Договорились. Начиная с этого дня, она каждый день приходила ко мне на квартиру. Мой отец утром уходил на работу, и до полудня мы были в доме одни.

Я влюбился в Кати, просил, чтобы она покинула бордель, перебралась к нам, осталась со мной. Но тщетно. Она приходила каждое утро, а к вечеру возвращалась к себе. В один прекрасный день она исчезла. В отчаянии я искал ее, но никто о ней ничего не знал. В борделе она больше не появлялась. По словам ее квартирохозяйки, за ней приехал пожилой мужчина, избил ее и увез куда-то.

Шесть лет спустя я встретился с нею. Здесь, в Будапеште, на улице Эдэ Хорн находился один «элегантный» бордель. Много моих друзей туда захаживало. Один из них с восторгом рассказал, что среди проституток есть японская девушка, весьма любезная и приятная партнерша. Я тотчас пошел, разыскал ее. Она почти не изменилась и тоже сразу узнала меня. Я спросил ее, почему она исчезла, ничего мне не сказав. Она рассказала в ответ, что за ней приехал отец, избил и привез в Пешт.

После штурма Будапешта она стала любовницей одного русского капитана, который не хотел жить и незадолго до возвращения домой застрелился.

Отец ее бежал на Запад, изредка писал ей. О том, что дела его устроились хорошо, что он занимается

пчеловодством во Франции, под Лионом. А она вернулась в бордель, где не надо было искать мужчин, они сами шли сюда гурьбой.

Я приходил к ней несколько раз, потом бордель закрыли, и она снова исчезла из моего поля зрения.

Как-то в семидесятые годы я попал в японское посольство на прием. И встретился там с ней в последний раз. Она была гардеробщицей. Я поцеловал ей руку, спросил, как ее дела. Выяснилось, что она образцовая мать семейства, что ее муж — шофер такси, что у нее двадцатидвухлетний сын, на четверть японец, он студент-медик... В общем, она счастлива.

С тех пор я не ходил в японское посольство.

●

Не знаю, почему я не могу забыть эти мои «любовные истории». Наверно, потому, что каждая из них была подобна операции. Они оставили на мне, во мне рубцы и шрамы. Да, любовь — единственный мост, по которому я могу вернуться к самому себе.

●

Анна Хомойяи. Родилась в 1922 году; в 43-м, когда мы встретились, ей было двадцать один.

Ее старшая сестра была одной из моих сокурсниц. Сегодня я бы сказал, что Анна похожа на Лив Ульман. Большие глаза с морской синевой, коричневые волосы, крупный широкий рот, толстые губы, высокий блестящий лоб, широкие ноздри, нос немного с горбинкой, веснушки на коже. Тогда я еще не знал, что встретился с копией, с предтечей одной из самых больших и самых безнадежных моих любовей.

Анна смертельно в меня влюбилась. Я же не слишком горячо разделил эту любовь, терпел ее, принимал, как естественный, само собой разумеющийся подарок. Мы ездили вместе в Фогараш, уходили в горы, ложились в траву. Раздевались догола, и Анна начинала свои волшебные игры. Она была невероятно изощренна и неслыханно наивна.

На левом ее бедре была маленькая рыжая бородавка, ставшая причиной самой ужасной болезни — лимфосаркомы. Ее оперировали, вырезали все брюшные лимфатические узлы, она получила порцию облучения. Я каждый день ходил к ней в больницу, сидел возле нее. Говорили, что все усилия безнадежны, и все же... я не верил.

И случилось чудо! Метастазы в ее теле не образовались, она выздоровела. Сказала, что это только потому, что очень не хотела умирать. Я поверил ей. Немногим позже она вышла замуж за одного реформатского священника. Надеюсь, они по сей день счастливо живут друг с другом.

Когда десять лет спустя Лив Ульман, мило и учтиво улыбаясь, прогнала меня из-за другого мужчины, я, хоть и испытывал боль, едва не разразился смехом. Говорят, что век не может начаться в среду, в пятницу и в воскресенье. И еще говорят, что спустя двенадцать лет календарь можно снова использовать. Наверное, я должен был бы это учесть, когда впервые взял руку Лив.

●

Эстер Игнати явилась для меня женщиной судьбы. Ее муж, Габор Игнати, был в Будапеште государственным секретарем по вопросам аграрной политики. Они часто приезжали в Фогараш. Он приходился братом жене одного из аристократов-землевладельцев, Фридьеша Лужана. А сын Лужанов, мой ровесник Фрици, был моим товарищем еще в детских играх, когда мы проводили лето в Фогараше. Он сдал экзамены в Коложваре, учился на юридическом факультете в Будапештском университете, и каждый год мы с ним встречались.

В марте 1944 года нас зачислили в докторантуру: меня в Коложваре, а Фрици — в Будапеште. Праздновать он приехал к родителям, с ними приехали и супруги Игнати.

Эстер была тридцатипятилетней, зрелой, чудной женщиной. Еще в детстве я был в нее влюблен, да только тогда это было абсолютно безнадежным, ведь я еще учился в начальной школе, а она была уже взрослой, двадцатичетырехлетней женщиной.

Фрици пригласил меня в Пешт, к Игнати, у которых он жил на улице Тереквейс. Поскольку все равно я хотел навестить в Фехерваре мать и сестер, я принял это приглашение.

Когда я объявился по телефону, Эстер с сожалением сообщила, что Фрици и муж уехали в Австрию. Впрочем, если я загляну к ним, она охотно меня повидает. Я снял комнату на Керуте, в одной небольшой гостинице, что подешевле, и вечером отправился на улицу Тереквейс. Эстер была одна, прислуга никогда без вызова не входила в комнату. Я поцеловал ей ручку. Она сказала: «Садитесь, поговорим». Я был смущен, слова у меня не лезли из горла. Она сидела на стуле в коротком голубом шелковом домашнем платье, босая. Я разглядывал ее ноги. На них не было мозолей. Пальцы были такие ровные и правильные, словно каждому из них вымерили его величину и место, и самые гениальные скульпторы слепили их из наитончайших кости, мяса, кожи и ногтей.

Мы беседовали. О том, что я буду делать. Вернусь ли домой, останусь ли в Трансильвании или, может, устроюсь в Будапеште помощником какого-нибудь известного адвоката. Я отвечал, заикаясь, что еще не решил и хотел бы просить совета у ее мужа.

Она немного помолчала, затем встала, подошла ко мне, обняла меня и поцеловала в губы. С полчаса я трепал и сосал ее губы, потом медленно расстегивал ее платье, но она не позволила мне этого, сняла мою руку со своего бедра. Затем ласково отстранила от себя и тихо отослала, сказав, чтобы я ушел и что она позвонит, когда мне прийти снова.

Отныне меня никто и ничто не интересовало, я лишь ждал ее телефонного звонка. Через три дня портье сказал мне, что для меня есть послание, в котором сказано, что к шести вечера я должен пойти на улицу Тереквейс.

Мы встречались дважды в неделю. Когда можно было, у них, в других случаях — в квартире ее подруги.

В конце апреля Эстер призналась мужу, что любит меня, что хочет с ним разойтись и жить со мной. Игнати бил ее, потом умолял, а в конце грозил, что убьет ее, если она его оставит. Понуждал револьвером, чтобы она легла с ним.

Я избил Игнати. Надавал ему оплеух. Это происходило на улице Алкотмань, перед Парламентом. Он выл, ругался, а в конце рыдал. Явились полицейские, проверили документы, отвели меня в участок. Избили. На другой день за мной пришла «скорая помощь», и меня отвезли на улицу Липотмезе в сумасшедший дом. Там меня продержали почти полгода.

Эстер я больше не видел. Перед приходом русских они бежали в Задунайский край, затем в Австрию, Германию, оттуда в Южную Америку. Они жили в Бразилии. Я слышал, что в 79-м году Эстер умерла. Ушла на яхте в море, буря опрокинула ее лодку, и она утонула. Ей было семьдесят лет.

●

Врачи знали, что я не сумасшедший, но боялись Игнати. Позже меня перевели санитаром в отделение для лежачих больных. В этом отделении под псевдонимом прятали врача-еврейку, чье настоящее имя было Жужа Штерн. Меня определили к ней.

В течение двух недель я стал любовником Жужи Штерн. Жужа заменила Эстер. Пожалуй, она даже была похожа на нее, но, может быть, это видел в ней только я. Она приносила мне вкусную пищу, дежурила по три-четыре раза в неделю, и порой мы ночи напролет были вместе. Ей тоже было тридцать пять, как Эстер. Она жила одна, ее муж, тоже врач, после второго закона о евреях[5] покончил жизнь самоубийством.

Она хотела освободить меня из психиатрической больницы, но мне не хотелось уходить оттуда. Я знал, что Игнати неведомо милосердие и что я в безопасности только до тех пор, пока нахожусь на Липотмезе. Я все больше любил Жужу. Она была умной, нежной, чувствительной, молодой, на вид ей нельзя было дать больше двадцати пяти.

О ее теле я говорить не хочу. Не могу. 27 декабря 1944 года ее растреляли на берегу Дуная.

Кто-то донес, и за ней пришли, увели в гетто. Она умоляла, чтобы я отправился домой в Фехервар, но я не мог ее бросить, последовал за ней в гетто. Она пыталась прогнать меня оттуда, но все ее попытки были напрасными, я оставался с нею. Я хотел на ней жениться и перейти в иудейскую веру. Раввин говорил, что я с ума сошел.

Я написал свидетельство о том, что мы с Жужей супруги и что я перешел в израэлитскую веру. Заполнив все данные, я угрожал Симону Вейсу, старому раввину, что побью его, если он не подпишет. Вначале он сопротивлялся, но в конце концов подписал. Когда Жужа прочитала документ, она хотела было порвать его, а увидев, что это ни к чему не приведет, что я упрямо не хочу ее оставлять, пошла к нилашистам, охранявшим гетто, и заявила, что я, мол, совершаю осквернение расы. Пришли нилашисты. Меня допрашивал лейтенант. «Моя жена лжет,— сказал я.— Она хочет таким образом спасти меня. Не верьте ей!» Лейтенант попросил документ, поглядел на дату — она была недельной давности — и сказал, хохоча, что эта бумага — форменное говно, что она недействительна. Я не должен, дескать, шутить с ней. У раввина нет права кого-либо переводить в другую веру, а у меня нет права жениться на еврейке.

Вокруг нас собрались люди и наблюдали за всем, что происходит. Никогда, пока живу, не забуду те лица. Я сказал лейтенанту, что Жужа — жена мне даже в том случае, если бумага недействительна. Поймите, говорил я, я еврей. Офицер насмешливым голосом прочитал мне лекцию о том, какой я идиот, после чего приказал, чтобы меня отправили в Зугло, в нилашистский штаб: там-де изучат мое дело об «осквернении расы». На меня надели наручники. Я просил, чтобы мне дали попрощаться с женой. Мне сказали, что я не могу прощаться, ариец, дескать, не может быть родственником еврею. Я выл, что я не ариец. Они посмеивались, спустили с меня штаны и, сквернословя, показывали друг другу, какой красоты и длины у меня крайняя плоть.

Жужа опустилась передо мной на колени и поцеловала мне руку.

Затем меня увели. Жужу я больше никогда не видел. Оставшиеся в живых рассказали мне год спустя, что вечером 27 декабря, когда нилашисты отправляли группу смертников к Дунаю, она встала в строй вместо пятнадцатилетней девочки. Нилашисты милостиво разрешили ей пойти с ними, а девочке вернуться в дом. Есть у поляков один подобный мученик, отец Колбе, который ушел умирать вместо другого поляка. Сейчас идет его канонизация. А когда канонизируют Жужу?

●

Нилашисты убежали. С большим трудом я выволокся из подвала и отправился в Буду, оттуда на запад, в сторону Секешфехервара. Останавливая машины бегущих солдат, я доехал до Эстергома, оттуда было уже рукой подать. Домой я добрался к рождеству.

Мать часами на меня глядела, ничего не говорила, держала, не двигаясь, мою руку и плакала.

Неделю меня выхаживали, пока с большим трудом я не пришел в себя.

Еще накануне летом в ответ на запросы моего отца Игнати сказал, что я вместе с Фрици подался в Австрию, а оттуда в Швейцарию и что рано или поздно я наверняка дам о себе знать. Беспокойство моей семьи усиливалось, однако мое молчание приписывали смутным временам. Семья с надеждой ждала конца войны.

Приближался фронт. Мой зять, который был летчиком-капитаном и исполнял службу в генеральном штабе, взял меня к себе. Меня обрядили в форму, и я бил баклуши в качестве рядового при командовании. Затем и генеральный штаб снялся с места. Мы направились к Австрии.

Зять мой не хотел уходить на Запад, он достаточно натерпелся от немцев, поэтому договорился с несколькими офицерами, вследствие чего от Керменда мы дальше не пошли, решили там подождать русских.

В течение нескольких дней Керменд был ничейной территорией. Немцы и венгры уже ушли, а русские туда еще не дошли. Людьми овладело настроение «живем один день», подстрекавшее к

[5] Имеется в виду откровенно расистский Второй антиеврейский закон 1939 года (первый был принят в Венгрии в мае 1938 года), включавший «запрет на профессии».— *Прим. пер.*

волнующим забавам и наркотикам. Днем и ночью мы пили, ели, амурничали.

В соседнем доме жила хорошенькая молодая вдова. Целыми днями она сидела у окна и разглядывала мужчин. Я ей понравился, потому что, когда я проходил под ее окном, она спросила:

— Вы очень спешите, молодой человек?

— Не очень,— ответил я, улыбаясь.

— Могу ли я угостить вас стаканчиком вина?

— Благодарю.

— Войдите.

Я вошел в дом. В красиво обставленной светлице был накрыт стол, за которым я увидел окорок, свежий хлеб и вкусное крепкое вино.

Я заночевал у вдовы. Ни я не спросил ее имя, ни она мое. Кажется, ее звали Тереза. С той поры в этом имени для меня есть окорок, хлеб, вино, светлица.

На другой день пришли русские. Мы отправились назад. Так я стал пленным.

Сначала нас отправили в Яношхаза, оттуда в Фочани. Я должен был расстаться с моим зятем — офицеров направляли в особый лагерь.

В мае из Фочани нас на поезде перевезли в Констанцу, оттуда на пароходе мы отправились к полуострову Крым. Я был голоден.

Шел дождь. Я нашел себе место на верхней палубе парохода, в углу. Лег на шершавый пол, натянул на голову покрывало и уснул. На другой день жарило солнце, пароход лениво качался в синеве моря.

Я огляделся вокруг и не нашел ничего, что можно было бы обменять. Разве что мои солдатские бутсы. Мимо проходил черноволосый кудрявый парнишка — он мог быть кочегаром или машинистом. Я показал ему на мои бутсы. Мы осуществили сделку: два кило хлеба, килограмм сахара, и юноша получил поношенные, дырявые бутсы. Весь хлеб и сахар я съел за пять минут.

К полудню перед нами возникли сероватые, скалистые берега Севастополя. Мы причалили, высадились. Поднялись на вершину горы, затем спустились в город, на железнодорожную станцию. Сели в открытые вагоны. Поезд вез нас среди вершин уходящего в небо горного массива.

Ночью мы прибыли в Феодосию. Слезли с поезда и отправились через весь город в окрестные горы.

Мне всегда грезилась моя мать. Ее чудесные мягкие, как пух, руки, ее восхитительные груди плыли передо мной над дорогой.

Рассвело, когда лес поредел. Мы достигли высокого травянистого плоскогорья. Там наш путь прервался, сюда мы и добирались. «Остановка! Отдых десять минут!» — прокричал кто-то тонким голосом. Всплеснув руками, люди медленно опускались на траву. Лег и я.

Тревожные и милые картины рисовались мне, но затем отшатнулись, и я не видел уже ничего иного, лишь красные, сочащиеся кровью горы живой плоти [...] На секунду по мне пробежал леденящий, полуосознанный страх, что и висельники чувствуют эротическое наслаждение в свои последние минуты. Затем я проснулся.

С тысячей моих товарищей я попал в большой колхоз, где разводили розы. В центре ошеломительно цветущего розового поля размером в шесть-десят тысяч хольдов[6] стоял завод по выработке розового масла. Мы носили туда собранные лепестки, и там из них изготовляли розовое масло. Из тысячи тонн лепестков выходила пара литров.

Возле завода в мгновение ока возвели шесть длинных дощатых бараков, в которых мы жили. Нужно было ежедневно собирать тридцать килограммов лепестков, такая была норма. Эту норму я никогда не мог выполнить, поэтому всегда получал уменьшенную пайку хлеба. Я голодал. Впрочем, мы всегда были голодными. Голод — основная категория судьбы пленного.

По вечерам мы садились перед бараком и мечтали о вкусной еде. Среди нас был один мясник из Печа, он знал наизусть триста рецептов сэндвичей. Мы слушали его часами, а в конце едва не побили, настолько он нас взбудоражил.

В середине мая однажды ночью меня заколотило. Я явился в медпункт, который был общим с заводским медкабинетом. Врач была женщина около сорока лет, брюнетка, которую звали Наталия Андреевна. Она осмотрела меня, послушала мое сердце, легкие, затем в сопровождении конвоира послала в городскую больницу. Четыре или пять раз я туда ходил, меня осматривали, наконец установили, что у меня туберкулез. Меня изолировали. Рядом с больницей завода стояла маленькая хатка, в ней для меня устроили больничную палату на одного человека. Лечила Андреевна. Она каждый день приходила ко мне, садилась на край моей кровати и давала лекарство.

Она очень хорошо говорила по-французски, и я начал мало-помалу говорить. У цистерианцев я четыре года учил французский и знал довольно много слов. Андреевна принесла мне немецко-французский словарь, который днем я прятал. Она приносила и еду — вкусные супы, куриное мясо, хлеб с повидлом. Я не понимал, почему она так исключительно добра ко мне, но потом она сказала. Я похож на ее сына, который двадцатилетним погиб у Сталинграда. Она показала фотографию сына Коли. Действительно, мы были похожи. Ее муж, тоже врач, погиб. Она и о нем спустя время получила роковое извещение. Он не пережил в Германии каторжные работы и муки голода.

В один из вечеров она пришла ко мне, села на край моей кровати, взяла мою руку, затем склонилась надо мной и поцеловала.

Я влюбился в нее. Что мне еще оставалось?! Еще немного погодя я уже обожал ее.

— Что будет со мной? — спрашивал я и гладил ее обнаженное тело.

— Вернешься домой.

— Ты отпустишь меня?

— Судьба всегда уводит от меня тех, кого я люблю.

— Я люблю тебя, Наташа.

— Знаю. Тебе ничего другого не остается. Ты любишь потому, что я здесь. Если бы кто-то другой приходил к тебе, ты тоже любил бы.

— Ты права. Сначала человек действительно случайно в кого-то влюбляется. Но потом, когда

[6] Мера площади в Венгрии. 1 хольд равен примерно 0,5 га.

любовь уже рождается, крепнет, растет, она сама становится законом.

— А эта наша любовь?

— Это настолько сильный закон, что, пожалуй, я не хочу возвращаться домой.

— Лжешь, мой милый. Пленник всегда хочет освободиться, пленник всегда хочет вернуться домой.

— Я твой добровольный пленник.

— Не надо сейчас разговаривать. Иди ко мне, люби меня!

В конце августа в лагерь прибыла комиссия. Отобрали семнадцать больных, среди них был я. Нам сообщили, что мы возвращаемся домой. Я не слишком обрадовался. А Наташа плакала.

До отправки оставалось еще две недели. Две недели я прощался — с товарищами, с розовой плантацией... Распрощаться с Наташей я не мог. Пять дней и ночей я держал ее в своих объятиях, хотел зафиксировать каждое ее движение, каждую клетку, чтобы никогда не забывать. Я почувствовал в Наташе созданную для меня на мгновение бесконечность. Я стоял на большом, продуваемом ветрами холме, возвышающемся над розовым полем, лето несло за собой маленькие черные клубы пыли, и тишина была такая, что даже плакать я не мог.

Потом человек все забывает.

Наступил последний вечер перед отправкой. Наташа принесла с собой странный инструмент, похожий на щипцы зубного врача. Она подкрутила что-то на нем, подержала над огнем, а когда он накалился, подошла ко мне и прижала к внутренней стороне моего бедра. Выжгла на мне маленькую букву N. Снова накалила и вложила мне в руку. Я должен был выжечь на ее бедре начальную букву моего имени, маленькую букву М.

Мы безумно любили друг друга всю ночь. К рассвету я уснул. Когда я проснулся, Наташа исчезла. Больше я ее никогда не видел.

Во время купания, когда на моем бедре сверкает голубая буква N, передо мной встает Наташа, протягивает мне хлеб со сливовым повидлом, а я знаю, что больше никогда не смогу переступить этот порог, за которым из-под атак любопытных взоров я мог бы уйти в сам этот взор.

●

Я вернулся домой через Дебрецен.

Моя мать во второй или, пожалуй, в третий раз родила меня, когда увидела.

Да, моя мать. Она умерла в 1947 году. С тех пор она постоянно витает надо мной, проходит мимо меня в даль, которая испепеляет свечением, в которой избалованные мальчики любуются дикими цветами, в которой над каретами снов пролетают птицы, всегда как вестники и всегда непрочитываемые.

Мать стоит в дверях, я лежу на кушетке, закрываю глаза, она ничего мне не говорит, и я не говорю. Она выходит в кухню, потом возвращается, останавливается возле меня и глядит.

●

Целый год, до осени 1946-го, я лежал дома. Отдыхал, лечился, лечил себя. Лежал и читал. Этот год был для меня настоящим университетским годом. Годом «Волшебной горы». Туберкулез отступал, но постоянно повышенная температура создавала во мне странное, до конца непонятное волнение, которое я не мог сформулировать, но которое тлело в каждом моем жесте, в каждой моей мысли. Я не боялся смерти, не боялся болезни; вероятно, потому, что был еще очень молод. Впрочем, человеку не дано догнать мыслью, осознать собственную смерть.

Я перечитал мировую литературу, а по истории философии — всех крупных мыслителей. Я и впрямь стал «образованным».

Одно из самых потрясших меня сочинений, которые я тогда прочитал, рассказывало о двух молодых евреях, братьях. Они оба стали впоследствии известными раввинами. В 1800 году молодыми людьми они стали на путь искупительного паломничества. Однажды ночью они пришли в маленькое село. Хотя братья были смертельно усталыми, их охватил какой-то безымянный страх, они не могли оставаться в этом селе. Невзирая на свою усталость, они отправились в дальнейший путь. Так как хасидские ученики все записывали, братья записали и эту таинственную, необъяснимую историю.

Только гитлеровские годы после Холокауста сделали понятным тот страх, так как название маленького села, о котором шла речь, по оригинальным еврейским текстам — Ушпицын, то есть Аушвиц.

●

До осени 1946 года я отдыхал. Ко мне приходили девушки, словно они знали что-то новое и важное из необъяснимого, из тайн королевских захоронений, замурованных в сердцевину пирамиды чувств.

Я много думал о религии, о Боге.

С Кристиной Сегё мы ездили на велосипедные экскурсии, иногда доезжали до Вышеграда.

Внизу, в глубине, как таинственная влюбленная змея, тихо скользил Дунай. Лето сомкнуло его рот, он не ревел, не бушевал, а лишь тихо курился; черными птицами на его цветущем пальто были птицы.

Я снова был счастлив. Кристина шествовала рядом со мной, ветер поднимал ее юбку к соснам, она брала меня за руку так мягко, внушая надежды, что я забывал о минутах и часах. Мы были слитыми, как сиамские близнецы, как Ченг и Енг, которые лишь вместе могли ложиться и вставать, ходить и бегать, садиться и подниматься.

Медленно темнело. Под черным плащом дали неподвижно приютились следящие за нами, отчеканенные звезды. Издалека доносились голоса пароходных труб, они гудели, как монастырский сад, полный монахов.

Кристина прижалась ко мне и заглянула в лицо.

— Я люблю тебя,— сказала она и поцеловала мой лоб.

— За что ты меня любишь? — задал я извечно лишний, извечно не нуждающийся в ответе вопрос.

— За то, что у тебя получаются замечательные каламбуры,— ответила она, смеясь.

— Поздравляю.

— Придумай еще какой-нибудь каламбур!

— Почему именно теперь тебе нужны каламбуры?

— Потому что я счастливая и грустная.

— Что счастливая, это нормально, но почему грустная? Отчего ты грустная?

— От быстротечности.

— От быстротечности?

— Да, меня пробирает холод от этого дьявольски красивого лета.

— А я грустный оттого, что грустная ты. Я тебя развеселю. Примемся за каламбуры. Что такое «муж»?

— Не знаю.

— Женатый факт?[7]

Она смеется. Белый ряд ее зубов напоминает снежные равнины. Я целую ее. Мы стоим в сумеречном лесу, и я начинаю понимать, почему человек не может объять своей мыслью мир, Бога, страдание, смерть. Потому что если бы ему это удалось, он утратил бы любовь. Любовь — это напряжение вопроса, это маленькая статуя, запрятанная в песок вопроса. А со статуями нужно быть очень осторожным.

●

В 1973 году я был в Рио-де-Жанейро, читал лекцию тамошним кинематографистам о «тайнах» кинотворчества. Вечером в гостинице я встретился с одной молодой женщиной-психологом, Марсией Феликс. Ей было двадцать восемь. Она пришла ко мне, и в течение двух дней, до самого моего отъезда, мы счастливо любили друг друга.

Она рассказала, как в мае 1971 года в порту Сантоса во время прогулки нашла маленькую гипсовую скульптурку, высотой примерно пятнадцать сантиметров, в которой ее тетка, сопровождавшая на прогулке, узнала копию морской богини Йеманя. Хотя песок и волны причинили фигурке вред, во многих местах с нее слезла краска, Марсия все же решила отнести оригинальную находку домой. Тетка предупредила, что скульптура, возможно, одна из ключевых фигур черной магии и может принести несчастье. Однако Марсия пропустила это мимо ушей и поместила изящную фигурку на камин.

В следующие месяцы Марсию начали преследовать несчастья. После того как она полизала кусок шоколада, у нее обнаружились признаки отравления. Она начала худеть, кожа ее становилась зеленовато-желтого цвета, она очень ослабела. Ухудшилась ее память, она едва могла выполнять свою работу. Когда же стала харкать кровью, пошла к врачу. В ее легких нашли затемнения, она стала туберкулезницей. Пять недель спустя туберкулез Марсии чудом бесследно исчез.

Вскоре после выздоровления неведомые силы пробовали ее физически уничтожить. Безо всяких причин взорвался паровой котел, и на лице, на шее, на обеих руках у Марсии возникли ожоги второй степени. Немногим позже взорвался масляный обогреватель и за малым исключением сжег все в комнате. Тогда еще не была установлена взаимосвязь несчастной судьбы и присутствия фигурки в доме.

Однако позднее, когда внутренний голос начал постоянно подталкивать женщину к самоубийству и Марсия каждую ночь чувствовала рядом с собой присутствие угрожающего духа, она пошла к знакомому медиуму и попросила у него совета. Медиум разъяснил, что на ней лежит проклятие, поскольку она присвоила жертвенный предмет, посвященный морской богине. Она сможет снять с себя проклятие только в том случае, если вернет предмет туда, откуда она его принесла.

Марсия основательно осмотрела скульптурку. Выяснилось, что области болезни и места повреждений и ран на ее теле, возникших в результате несчастных случаев, точно согласованы с теми же местами на поверхности скульптурки, на которой еще оставались оригинальные краски.

Вслед за тем она отвезла фигурку в порт Сантоса, туда, где нашла, и жизнь ее пришла в порядок.

●

Кристина вышла замуж, он стала женой евангелического священника.

●

Итак, до осени 1946 года я отдыхал в Фехерваре, в родительском доме. Ко мне приходили девушки, женщины, словно они знали что-то новое и важное из необъяснимого.

Одну из моих возлюбленных звали Вера Фрезье Анталне. Ей было тридцать три. Это была красивая, высокая блондинка с голубыми глазами, вдова бельгийца, охотившегося в Африке. Она десять лет провела вместе с мужем, Антоном Фрезье, в Западной Африке.

Охотник грубо обращался с туземцами, носившими их багаж. Скоро тем надоели пытки, и они попросили помощи у известного шамана. Шаман принес из соседнего села труп мужчины и произвел над ним обряд. На труп надели одну из рубашек Фрезье, вплели несколько волосков хозяина в волосы мертвеца, достали также кусочки ногтей, найденные у хозяина в мусоре, и наклеили их на ногти мертвеца. Наконец переименовали труп, дав ему имя Антона Фрезье, сели вокруг него, стали петь и бить в барабаны. После многочасового пения и битья в барабаны шаман проколол длинной иглой сердце мертвеца. В этот момент охотник-бельгиец умер от разрыва сердца.

— Откуда ты знаешь, что произошло?— спросил я Веру, поглаживая ее грудь.

— Шаман рассказал,— ответила она.

— Шаман?

— Да. Я стала его любовницей.

— Тебе хорошо было с ним?

— О, ты не можешь себе представить, что знают о сексе эти черные.

— Много?

— Очень много, Научить тебя?

— Научи! — ответил я.

— Хорошо, я научу тебя,— сказала она торжественно и серьезно.

— Почему ты вернулась домой? — спросил я ее однажды ночью.

[7] В каламбуре обыгрываются слова nős — «женатый», tény «факт», и составленное из этих корней, но не совпадающее с ними по значениям слово nősteny — «самка».— Прим. пер.

— Жены шамана прогнали.

— Ты оставила его?

— Шаман был такой же муж-размазня, каким и ты будешь. Все мужья такие.

— А сейчас что ты собираешься делать дома?

— Пока поживу с родителями. У меня осталось после мужа немного денег. Открою магазин. Секс-магазин.

— Здесь, в Фехерваре?

— Да, здесь.

— Ты с ума сошла!

— Почему? Думаешь, дело не пойдет?

— Неужто ты воображаешь, что сегодня в Венгрии допустят, чтобы ты продавала искусственные пенисы и вагины?

— Попробую.

— Попробуй. Может, случится чудо и тебе удастся.

— А еще я переведу «Кама-сутру». Я знаю ее почти всю наизусть. Мы с Антоном всегда вместе читали, а после всю ночь наслаждались друг другом.

Вера принесла мне одно из французских изданий «Кама-сутры», и мы вместе читали...

Вера Фрезье не открыла секс-магазин в Секешфехерваре. Перебралась в Будапешт и вышла замуж за американского полковника Джона Уэбстера, работавшего в Объединенной контрольной комиссии, который вдобавок был миллионером. Уэбстер погиб в корейской войне, и Вера снова овдовела. Сейчас она живет в Нью-Йорке, ей шестьдесят пять, и она занята тем, чтобы юридически обеспечить после своей смерти благосостояние двух своих пинчеров.

Когда я приезжаю в Нью-Йорк, всегда ее навещаю. В ее библиотеке на главном месте красуются экземпляры «Кама-сутры», вышедшие на разных языках. Как-то я сосчитал: тридцать два языка.

— Ты еще помнишь о своем плане открыть секс-магазин в Фехерваре? — спросил я ее с улыбкой.

— Я не забыла. Знаешь, что я сделала, когда впервые услышала о СПИДе? Тотчас купила три завода по производству противозачаточных средств. Почти даром продавали. Они никому не были нужны, их считали убыточными. И никто не думал, что резинка будет еще долго единственным эффективным средством предохранения от СПИДа.

— Ты гений, Вера.

— С тех пор пять раз оправдалась моя покупная цена. Эти мои заводы самые рентабельные. Сейчас я их расширяю.

— Можешь дать мне деньги на фильм?

— Кино я ненавижу.

— Почему? Ты могла бы списать из налогов...

— Когда Джон умер, короткое время моим мужем был один кинорежиссер, его звали Генри Такер.

— Ты разочаровалась в нем?

— Я очень его любила. Почти так, как тебя, дорогой.

— Он тебя обидел?

— Он отравил меня.

— Отравил?

— Да. Я диабетик, меня лечат инсулином. После того как Генри переселился ко мне, он давал мне инъекцию. Систематически передозировал инсулин. Я чуть не погибла от этого. Это все походило на плохое крими. У меня возникли подозрения, я наняла детективов. Его застали врасплох, он признался, что хотел меня убить ради наследства. Он умер в тюрьме.

— Согласись, не каждый кинорежиссер преступник.

— Знаю, дорогой, но не могу ничего с собой поделать. Как только слышу слово «кино», меня мороз по коже пробирает.

— Понимаю, Верочка.

Продюсер из Веры не вышел. Но она, тем не менее, смотрит каждый мой фильм и качает головой. В последнее время она стала уступчивее, сказала мне, что если бы я захотел как-нибудь перенести в кино историю ее жизни, которая, не правда ли, полна приключений, она дала бы деньги.

Однако у меня нет желания переносить в кино историю жизни Веры.

●

В мои фехерварские санаторные годы я много беседовал с молодой монахиней, которая затем оставила свой орден и ушла в физики-теоретики. Эржбет Сехер, которой в 46-м было двадцать пять лет, написала трактат и послала его ведущему теологу. Суть ее сочинения следующая. Есть вероятность того, что в мировой вселенной живут существа, которые гораздо умнее человека. Эта возможность тем более существует, коль скоро мироздание предположительно в четыре-пять раз старше Земли. Эти умные существа могут располагать такой техникой, о которой у нас и понятия нет. С помощью этой техники они могут завоевать значительные территории мироздания, несмотря на то, что мы еще не имеем о них представления. Существование таких умных творений выбивает, однако, почву из-под религии и главным образом из-под особых отношений между Богом и человеком. То учение христианства, по которому Иисус Христос как божеский сын, посланный на землю, изменил человечество, становится несостоятельным...

Эржбет Сехер пробовали убедить в ложности ее построений, а когда это не удалось, отлучили от церкви. Девушка оставила свой орден, немного поплакала, а потом стала моей любовницей.

Мы много гуляли, много говорили о Боге, она не могла примириться с отлучением.

Говорят, из нее вышел талантливый физик-теоретик, она написала книгу, имевшую большой успех, которая называется «Бог и современная физика». Она работает в Германии, прислала мне книгу. Я ее прочитал. В религиозных вопросах Эржбет исключительно взволнованна и скептична. Как видно, конфликт ее юности она не смогла забыть.

Один из самых интересных тезисов в ее книге касается свободы. Свобода, по ее мнению, это победа времени и пространства, победа пределов, достигаемых на пути выбора. Основа выбора — информация, с помощью которой выбирающий индивид полагает, что его выбор в данных обстоятельствах будет оптимальным. Человек потому может выбирать, что располагает малой информа-

цией. Если бы он обладал всей информацией, он не должен был бы выбирать, у него не было бы нужды в «свободе». Коль скоро Бог в пространстве и времени бесконечен, владеет всей существующей информацией и всегда знает, какой его выбор был бы оптимальным, у него вследствие этого нет альтернативы и он не может выбирать, стало быть, он не свободен.

●

В 1946 году я приехал в Будапешт. О своей политической карьере я сейчас не говорю. Думаю, в данном случае в этом нет нужды. Сперва я был в Университете Мухараи, затем в этнографическом коллегиуме Арона Киша, а позже жил, работал и учился в актерском коллегиуме Арпада Хорвата.

Я поступил в Театральный институт на отделение кинорежиссуры. Сначала я хотел быть театральным режиссером, но Бела Балаж уговорил меня выбрать кино. Уже не помню, какие конкретно аргументы были у Белы Балажа.

Город был в состоянии разрухи, расчистить руины еще не удалось. Несмотря на это, эйфория жизни, начавшейся после катастрофы, напрягала и, мягко говоря, определяла, помимо всего, нашу любовную жизнь. Совместное общежитие коллегиумов, богатство переполнявших эмоций, оптимизм молодости, ожидавшей и желавшей строить будущее,— все это было благодатной почвой для любви. Танцовщицы, будущие актрисы, а также приходившие в гости из других коллегиумов будущие филологини и медики — выбор, одним словом, был огромный...

Вначале моей постоянной любовью была Кати Б. Ты говоришь, она не разрешила обнародовать ее имя. Что ж, тогда ее так и обозначим: Кати Б. Это была очень красивая девушка. Вечерами мы прокрадывались в пустое здание Парк-клуба, находившееся рядом с коллегиумом, и оставались там до рассвета.

В одну из ночей она, рыдая, призналась мне, что в 44-м была нилашисткой и в последние часы осады Будапешта ее назначили помощницей, так называемой Блитцмедхен, при подразделении противовоздушной обороны.

После этого признания я лежал рядом с ней без чувств, и на ум мне приходила Жужа Штерн. Я не мог больше прикоснуться к Кати.

— Как же ты могла стать нилашисткой, несчастная? Тебе же еще не было восемнадцати.

— Меня мой отец записал.

— Где сейчас твой отец?

— В тюрьме.

— Что он сделал?

— Ничего. Он был нилашистом, но ничего не делал. За это он получил два года.

— Ты рассказала здесь в коллегиуме, когда поступала?

— Не осмелилась.

— Что же нам теперь делать?

— Я люблю тебя.

— Кати, ты этого не можешь понять. Не можешь этого понять,— сказал я и чуть не расплакался.

— К нам пришли нилашисты и немцы. Мой отец говорил с ними. Они надели на меня форму, я металась под стволами их автоматов. Затем немцы ушли, и я сняла форму. Никто об этом не знал, никто не видел, только мой отец знает да еще ты. Я ничего не делала, милый. Ничего плохого не сделала, поверь мне!

— Знаешь, я не скажу никому, если ты сама не захочешь рассказать. Ты можешь. Об одном прошу: уйди из коллегиума!

— Я не понимаю тебя, дорогой. Только что ты говорил, что любишь. А теперь, когда я рассказала тебе о моей ошибке, моей ужасной ошибке, теперь ты уже не любишь? Все изменилось в тебе и вокруг тебя?

— У меня была жена-еврейка, которую я очень любил и которую расстреляли на берегу Дуная. Теперь ты понимаешь? Я знаю, ты еще ребенок и не понимаешь, во что тебя впутал негодяй-отец. Я не осуждаю тебя, не осуждаю, но прикасаться к тебе больше не могу. Не способен.

Она ушла из коллегиума, с тех пор я о ней не слышал. Ты говоришь, она уже бабушка и живет где-то в Баранья? И что очень испугалась, узнав от тебя, что я хочу рассказать о ней? Мне жаль ее. Я верил ей, и сегодня верю, что фактически она не сделала ничего дурного. Несмотря на это, есть вещи, которые необратимы, бесповоротны. И несчастен этот мир, в котором даже консьержам нужно быть героями!

В коллегиуме и в институте было много красивых девушек. Я в мои институтские годы был уже взрослым мужчиной, образованным юристом, а большинству девушек было по восемнадцать-девятнадцать лет, они, в сущности были еще детьми. Не знаю, почему эти милые девушки, которые сегодня уже зрелые женщины или бабушки, так свирепо протестуют против того, чтобы я упоминал их имена. Ханжеская страна эта наша маленькая родина!

●

Итак, продолжим смотр моих милых маленьких солдат, которые генералы.

Актриса Ф. Ф. Мы любили друг друга. Я потому не могу ее забыть, что она едва меня не убила.

Мы хотели провести уик-энд в Пилиши, в маленьком дачном домике одного из моих друзей. В четверг я поехал туда один, чтобы там прибраться. В домике я нашел пару наручников. Понятия не имел, зачем мой друг держит на даче наручники, но не задумывался об этом слишком много. В коллегиуме мы ели много мучного, и я растолстел. Я думал, мне не повредит двухдневная диета, и приковал себя к столбу, стоящему посреди комнаты. Перед этим еду и питье я поместил так, чтобы нельзя было достать. Я полагал, что к субботе скину несколько килограммов. Ключ от наручников я забросил в дальний угол. Замысел был довольно идиотский. Ибо Ф. Ф. о договоренности забыла и прибыла туда лишь с опозданием на три дня в сопровождении подвыпившей компании. Естественно, я лежал в обмороке на полу комнаты, ногти мои кровоточили, так как я с отчаянным напряжением сил, царапая пол, пробовал достать недосягаемые напитки и пищу.

Ф. Ф. рыдала, а я бушевал. Она призналась, что не приехала потому, что занималась любовью с одним из моих однокурсников. Я не отвечал ей.

В компании была одна черноволосая русская девушка с голубыми глазами. Ее звали Марией Николаевной. Она училась в медицинском университете. В ее взгляде было какое-то особенное, пронизывающее излучение, от которого внезапно прогревалось твое тело.

Ф. Ф., раскаявшись, тихо плакала, а потом, показав на Марусю, сказала, что это благодаря ей я остался жить, что это она торопила компанию, увидев зловещие знаки и почувствовав опасность, угрожавшую моей жизни.

Моих друзей я скоро вытолкал, а Маруся осталась у меня на ночь.

— Почему ты приехала учиться в Венгрию? — спросил я ее после того, как, успокоившись, мы прильнули друг к другу на кушетке. Она уже совсем хорошо говорила по-венгерски.

— Вольф Мессинг послал сюда,— ответила Маруся.

— Кто это? — спросил я.

— Самый чудесный человек в мире. Чародей.

— Он был твоим любовником?

— Да.

— А потом?

— Он влюбился в одну грузинскую девушку.

— Ты не разгневалась на него?

— На него нельзя гневаться.

— А почему он тебя именно сюда прислал?

— Он сказал, что в Венгрии я могу найти мужчину, которого ищу с младенческих лет.

— Может быть, это я и есть? — спросил я с улыбкой.

— Нет, это не ты, мой милый.

— Откуда ты знаешь?

— Я это знала бы. Еще не пришло время.

— Расскажи о Мессинге.

— Ты ничего о нем не слышал?

— Ничего.

— Он родился в Польше в 1889 году. Стал всемирно известным медиумом, встречался с Эйзенштейном, Фрейдом, Ганди. И главное — со Сталиным. В 1940 году он предрек конец Гитлера. Немцы назначили вознаграждение в две тысячи марок за его голову.

— А сейчас он где?

— Дома, в Москве.

— Сталин верил в парапсихологию?

— Он не верил в нее, он верил только в Мессинга. Сначала тот должен был осуществить психологическое ограбление банка, чтобы Сталин ему поверил. В сопровождении двух сотрудников внутренних дел Вольф вошел в московский банк, положил перед кассиром вырванный из тетрадки пустой листок и внушил добросовестному служащему, что пустой листок это ордер на сто тысяч. Кассир без размышлений выплатил огромную сумму, а когда Мессинг вместе с двумя «ревизорами» вернул деньги, у того случился сердечный удар.

— Действительно интересно.

— Он осуществлял и более сложные задачи, чем эта. Сталин приказал ему, чтобы он проник на его дачу в Кунцево без каких бы то ни было разрешений. Можешь себе представить, какое это трудное дело. Вся местность полна агентами тайной службы и телохранителями. Мессингу удалось. В один прекрасный день дверь в кабинет Сталина открылась, охранники почтительно привстали, и в открытом проеме появился Мессинг. Когда Сталин, потрясенный, спросил его, как ему это удалось, тот ответил: «Я внушил охране и прислуге, что я Берия». У Берия же когда угодно был свободный вход к Сталину. Мессинг еще в начале войны напророчил, что в начале мая 1945 года война закончится и советские танки войдут в Берлин. Говорят, Сталин много раз использовал его и на плохие цели, но Вольф всегда говорил мне, что действовал в интересах Родины.

— Ты училась у него его науке?

— Этому нельзя научиться.

— Тогда как ты почувствовала, что я здесь в опасности?

— Это пустяки, всего лишь маленькая телепатия.

Наша любовь продолжалась недолго. Она действительно нашла мужчину, которого искала с детства. Она вышла замуж за Золтана Колоши, профессора-терапевта, они еще и сейчас живут вместе. У них три сына и пять внуков. Они мои хорошие друзья. Маруся больше никогда не рассказывала мне о Мессинге. Если я спрашивал об этом, она делала вид, что не слышит мой вопрос. Потом я уже и не пытался.

●

Поэтесса Э. К. В связи с ней я вспоминаю один наш разговор, один незабываемый разговор.

— Чем ты будешь меня шантажировать? — спросила она, прижимая обнаженную грудь к моей ладони.

— Я буду тебе цитировать из Библии. О любви, о верности. Длинные страницы. Ты любишь меня?

— Очень,— ответила она.

— Что ты любишь во мне?

— Перечислить?

— Перечисли. Назови все.

— Я люблю твои волосы. Они такие, словно Бог создал самому себе тишайший лес. Я люблю твой лоб, потому что на нем пасутся невинные жеребцы и в их ржанье есть все то, о чем я мечтала в детстве каждое утро. Я мечтала о том, как однажды утром не взойдет солнце, только единственный мужской лоб будет освещать землю, и повсюду на траве будут лежать влюбленные; бедра девушек заслонят путь дьяволам, которые вознамерятся выхолостить великолепно сложенных мужчин. Но напрасно они прыгают, напрасно летают, ангелы их самих выхолостят своими ножницами с золотыми лезвиями.

— Ты сумасшедшая поэтесса! — вскричал я.

— Продолжать?

— Продолжай, но не словами, милая!

— Тогда иди сюда, ложись на меня.

— Я здесь, дорогая. Иди ко мне, иди. Держи меня крепче.

Как эпилептик, дергался я на ее крепком, как алмаз, теле.

●

В 1949 году я впервые женился. Я взял в жены Кату Вовесны. Мое супружество с Жужей Штерн перед законной регистрацией прикончила История.

С Катой я познакомился в хореографическом коллегиуме. Мы влюбились друг в друга. Она была красивая девушка, очень хорошо танцевала. Родила мне двух детей, Кати и Нику, которые теперь уже взрослые. Кати керамик, а Ника кинооператор.

Поначалу у нас не было квартиры, мы слонялись по углам. Снимали комнату где-то на улице Штефания, у двух сестер, которые до этого были проститутками в Египте. Они работали в одной цирковой труппе в Каире, прежде чем вернулись домой. Мы жили у них, а в подвальном этаже жил подмастерье сапожника. У одной из сестер-циркачек была дочь калека, она забеременела от подмастерья. Мы не выдержали скандалов и удалились.

Переселились на улицу Дьярмат в подвальный этаж одной виллы. Жили в огромном помещении, тридцать метров на двадцать, и маленькая ванная примыкала к нему.

Кати была очень толерантной женой, мы до конца жили в «открытом» браке. Возлюбленные были и у меня, и у нее.

●

Сперва я работал в производственном отделе студии хроникальных и документальных фильмов, снимал репортажи и документальные ленты. Много ездил в провинцию. Там тоже всегда встречался кто-нибудь, кто делил со мной постель.

●

Осенью 1956 года вместе с Ансамблем Народной армии я три месяца провел в Китае. Вернулись мы в декабре.

Фантастическая страна, фантастические переживания. Трагичным было переживать 56-й год на таком огромном расстоянии. До нас доходили абсолютно противоречившие друг другу вести. Мы много раз встречались с Чжоу Эньлаем, который сначала объяснял, почему то, что происходит в Венгрии, это революция, затем — почему это не революция. Неуверенность, тревога за соотечественников, оставшихся дома, усиливали возникшее в нас нервное состояние.

Китайские женщины были очень любезны с нами, постоянно улыбались. Я никогда не знал, что означает их перманентная улыбка в уголках губ. Это лишь затвердевшая форма вежливости или что-то большее, может быть, конфиденциальный знак интимного желания?

Вокруг нас было много девушек, все наше обслуживание обеспечивали женщины. Они были при нас все время, пока проходило турне нашего ансамбля. Большинство их уже были в Венгрии, они у нас учились и довольно хорошо говорили по-венгерски. Они были нашими переводчицами.

Завязать отношения с ними было трудно. Они очень боялись. Если кого-нибудь уличали в «любовных приключениях», она бесследно исчезала. Самая благоприятная возможность всегда предоставлялась в поездах. Мы проделывали огромные расстояния по железной дороге, в такое время у каждого было в распоряжении отдельное купе.

Китайские женщины были очень благодарными и услужливыми в любви.

Вспоминаю двух девушек. Одну из них звали Чи Ченг, она была филологиня и бегунья на короткие дистанции.

В Пекине она пришла ко мне ночью в комнату, разделась и легла рядом.

— Почему ты пришла ко мне? — спросил я ее и поцеловал.

— Ты нравишься мне,— ответила она, улыбаясь.

— А ты не боишься?

— Да, боюсь.

— Тебя будут преследовать, если узнают, что ты была со мной?

— Да.

— И все же ты пришла?

— Возьми меня в жены!

— Это невозможно, милая. У меня уже есть жена.

— Я хотела бы жить в Венгрии. Там я себя хорошо чувствую.

— Поезжай снова.

— Не разрешают. Только в том случае могу, если кто-то на мне женится.

— Я слышал, ты очень способная бегунья.

— Да, если я поеду на Олимпиаду, я выиграю.

— Ты можешь приехать к нам на соревнование. У нас тоже каждый год проводятся атлетические соревнования.

— Но я влюбилась в тебя.

— Я рад тебе. Ты милая. И я люблю тебя.

— Если бы ты взял меня в жены, я была бы тебе благодарна. Я всегда была бы благодарна за это.

— Я уже сказал тебе, милая, что у меня дома есть жена и двое маленьких детей. По закону у меня может быть только одна жена. И у вас это так, ты же знаешь...

— Что же мне тогда делать?..

— Поищи кого-нибудь здесь среди нас, кто нравится тебе, а ты ему и кто вдобавок не женат.

— Но сейчас я все же еще могу любить тебя.

— Иди сюда, дорогая.

На рассвете она выпорхнула из моей комнаты.

Две недели спустя она нашла себе среди нас жениха. Ее взял в жены тенор Бела Фелтеш. Иногда я встречаюсь с ними на улице Непкез-таршашааг. В таких случаях мы церемонно целуемся. Чи Ченг улыбается. Я и сейчас не понимаю, что означает эта улыбка. Насмешливая, высокомерная, сообщническая, благодарная или просто вежливая?

Другую девушку звали Ли Юнхао, точно так же, как жену Мао. Я спросил у нее, не родственница ли она великой жене великого председателя. Она с улыбкой отвергла это предположение. Просто случайное совпадение, сказала она и махнула рукой.

С ней у меня завязалось приключение в поезде. У меня расстроился желудок, был жар, я очень плохо себя чувствовал. Ее назначили ко мне, чтобы она за мной ухаживала. Она была такая нежная, такая внимательная, что уже через два дня я здоровехонько зубоскалил в купе.

Ли Юнхао была очень красивая. Я знаю, что говорю. Не много женщин доставили мне столько

радости и наслаждения, как она. Ее губы были такие искусные и такие услужливые, как прелестный пушистый ручной зверек. Она начинала свои аттракционы на моем лбу, а заканчивала на ступнях. Ее пальцы, эти маленькие электрические птицы чувственности, порхали из одного гнезда моего тела в другое. Я не успевал задавать ей своим телом вопросы, как быстрее скорости света прибывал ответ из гнезд ее тела.

На рассвете я проснулся в тот момент, когда Ли Юнхао склонилась надо мной и пристально меня разглядывала.

— Что-нибудь случилось? — спросил я и погладил ее по голове.

— Мне приснился ужасный сон,— ответила она и прильнула ко мне.

— Что ты видела, дорогая?

— Мы идем в большом городе, мы двое, а вокруг горят дома, старые женщины и сгорбленные старцы спотыкаются на улицах, и ты плакал.

— Ты могла меня утешить?

— Не могла.

— Что еще случилось?

— Потом я тебя не видела. Напрасно я тебя искала, нигде не могла найти.

Позже, уже дома, я сопоставил время сна. Ли Юнхао рассказала мне свой сон 4 ноября на рассвете[8].

В декабре мы прибыли домой. Ужасным переживанием было это прибытие на родину. Мертвые, расстрелянные дома. Следы баррикад, трагедий.

Ката во время моих дальних странствий влюбилась в молодого человека. До 1959 года мы еще жили вместе в нашей квартире на улице Ронька. И попрощались друг с другом, как хорошие друзья.

Где-то в 58-м я познакомился с Мартой Месарош. Она тоже работала в производственном отделе студии хроникальных и документальных фильмов. Тогда она переселилась из Румынии. Она была женой живущего там венгерского кинорежиссера и родила ему сына. Ребенка она привезла с собой.

Наша встреча вылилась в любовь. О детстве Марты не нужно много рассказывать — а это почти невероятная история,— ведь она рассказала историю своей жизни в фильмах «Дневник для моих детей» и «Дневник для моих любимых».

Сначала мы жили с ней на снятой квартире в доме, где ресторан «Эмке», позднее получили квартиру на улице Клаузал.

Отец Марты, Ласло Месарош, был скульптор. Один из самых талантливых представителей предвоенного поколения венгерских скульпторов. Он стал коммунистом. Вместо поездки в Рим по стипендии он эмигрировал с семьей в Москву. Сталин убил его, подобно многим другим несчастным мученикам. Марту и двух ее сестер-близнецов после того, как их родная мать умерла, взяли к себе выжившие венгерские эмигранты. Так ей удалось после 1945 года вернуться домой, в Венгрию. Она едва говорила по-венгерски, ее приемной матерью стала сотрудница госбезопасности, полковница.

Марта Месарош — нонконформистская личность, она не примирилась с вегетативной жизненной формой, обеспечивавшей ей благополучие привилегированного саженца. Она беспокойно искала правду мира и свою. Окончила в Москве Институт кинематографии, работала с мужем в Румынии, затем, когда увидела, что не получает достаточно возможностей, поехала домой.

Я любил ее. Она была дикой, носила в своих клетках воспоминания ужасных лет (голода, например, когда самым большим деликатесом была репа, утащенная с поля) и обнаруживала глубину страдающего человека.

Ее приемной матери не нравилось, что она живет со мной, для нее по каким-то причинам я был воплощением декадентства. Она пробовала разлучить нас, но мы только смеялись над ее примитивными попытками.

Я был свидетелем самого потрясающего переживания Марты в начале 60-х годов.

Она получила сообщение, что ее отца реабилитировали и чтобы она поехала в Москву по указанному адресу, где все узнает. В Москву мы поехали вместе. Я уже не помню, на какой улице, параллельно улице Горького, стоит здание приблизительно километровой длины, одна из резиденций КГБ. Когда-то, вероятно, тут были суды. По крайней мере, внутренняя планировка помещений, огромные залы и сводчатые входы позволяют делать такие умозаключения.

У проходной мы протянули извещение. С вооруженным часовым спорила молодая, темпераментная женщина. Внезапно она начала реветь, затем распахнула толстую фуфайку. Верхняя часть ее тела была обнаженной. Двумя тугими грудями она чуть не сдвинула здание.

Нам дали молодого солдата, который проводил нас в здание. Там были длинные коридоры, словно бесконечные шоссе, замкнутые с двух сторон стенами с дверями.

Марта вошла в один из кабинетов, а я остался снаружи ждать ее. Она отсутствовала с полчаса.

Вышла, рыдая, с маленькой коробкой в руках. Она так в нее вцепилась, что не могла дальше идти. Держала передо мной коробку. В ней были серебряные карманные часы, черная маленькая расческа, несколько монет и сломанный карандаш.

Я тоже начал плакать.

Перевод с венгерского А. Трошина

Окончание следует

[8] 4 ноября 1956 года советские танки вошли в Будапешт. Началось подавление венгерского восстания.— Прим. пер.

Жаклин Сталлоне

Власть звезд

Близнецы (21/5 — 20/6)

Я обращаюсь к вам, все три декады Близнецов, послушайте меня внимательно. Сядьте, успокойтесь. На три минуты подержите язык за зубами. Если вам это удастся.

Тем, кто родился под этим знаком Зодиака, свойственно носиться на бешеных скоростях. Как и положено воздушному знаку, вы меняетесь так же часто, как ветер меняет свое направление, вы непредсказуемы. Вы перелетаете через непреодолимые препятствия, роете тоннели под стенами, ловко бежите по натянутому канату, словом, ни перед чем не останавливаетесь, чтобы добиться своего. И вдруг, за секунду до цели, ваше настроение меняется, и вы опрометью кидаетесь назад, туда, откуда вы начали свое трудное путешествие к потерявшей для вас интерес цели. Все любят надсмехаться над бедными Близнецами, почти так же, как над Львами, которых обычно избирают мишенью для нападок — за их выпендреж. Люди будут вешать вам всяческие ярлыки — от двуличия, легковесности и взбалмошности до прямолинейности и шизофрении. Что из того, что иногда эти обвинения соответствуют действительности?

Истинная причина такого отношения объясняется просто — большинство людей вам завидует. Вам все удается с такой очевидной легкостью, что у всех окружающих портится настроение.

Что же касается двойственности вашего характера, словно совмещающего в себе доктора Джекиля и мистера Хайда — и Добро, и Зло,— то я могу вас успокоить. Ваш знак — Близнецы, и поэтому вы обладаете удвоенной энергией по сравнению с другими. Конечно, вам свойственно некоторое раздвоение, например, ваших чувств и способа выражения этих чувств, контраст между словом и делом. Но это вовсе не означает, что вы должны чувствовать себя Сибиллой, раздираемой на части. Давайте оставим такой образ воображению плохо информированных завистников, которым доставляет удовольствие посплетничать на чужой счет.

Истинный смысл Близнецов определяется планетой Меркурий. Вы — вестник. Эта планета оказывает влияние на вашу воздушную субстанцию при помощи устного слова. Беседа — ваша стихия. Где бы вы ни оказались, у вас всегда есть слушатель. Но это совсем не означает, что вы профессионал по произнесению речей и не умеете слушать. Еще как умеете. Но при одном условии: если найдется такой, кто может за вами угнаться.

1-я декада Близнецов (Близнецы-Близнецы) 21/05—31/05

Означает ли это, что вы дважды Близнецы? И да, и нет. Без сомнения, вы успеваете делать четыре дела одновременно. Вы можете быть в четырех местах одновременно. У вас столько талантов и разнообразных интересов, что не знаешь, с чего начать перечисление.

Конечно, вы можете менять план вашей игры так же часто, как Джоан Коллинз (23.05) меняет свою прическу, но система ваших взглядов абсолютно неизменна в этом вечно меняющемся мире. У вас новый неординарный подход ко всему на свете, который к тому же логично обоснован. Да, ваши идеи не всегда принимают с самого начала. Но стоит вам вскочить на трибуну, вы овладеваете толпой подобно урагану. Вы сотрясаете и подрываете основы привычных старых представлений, и каким-то образом вам удается убедить любую аудиторию, заставить признать вашу необычайную точку зрения верной.

А двойной Меркурий, управляющий вашим знаком, является залогом того, что у вас есть особое мнение по всем вопросам. Я подозреваю, что ни разу в жизни вам не пришлось произнести фразу: «Нет комментариев».

«Звезды» декады Близнецы-Близнецы

21 мая — Харольд Роббинс
23 мая — Джоан Коллинз
27 мая — Генри Киссинджер
31 мая — Клинт Иствуд, Брук Шилдз

Джон Ф. Кеннеди (29/5)

Вряд ли мои слова восхищения могут что-либо добавить к тому, что было сказано и написано о покойном президенте Джоне Фицджералде Кеннеди. Ни до него, ни после не было президента в США, который бы мог так влиять на мир — благодаря своему божественному ораторскому дару.

Он был самым ярким живым доказательством влияния Меркурия — посланца Богов. Средства массовой информации называют Рональда Рейгана «великим мастером общения», что, конечно, можно признать удачной стратегией, но с бóльшим основанием эту характеристику можно

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 1—5.

было бы отнести к единственному президенту, чья способность вдохновлять людей при помощи одних слов не знала партийных, религиозных, этнических и возрастных границ. Его голос, страсть, идеализм, ораторская энергия не только делали его героем в наших глазах, но и позволяли нам поверить в то, что мы тоже можем быть героями.

Не стоит сбрасывать со счетов и сексапильность Джона Кеннеди. Женщины во всех уголках Америки были так «зациклены» на политике, что их общественная активность выросла как никогда до этого. Жены просили своих муженьков постричься под Джей-Эф-Кей (как сокращенно по первым буквам имени и фамилии американцы называли Кеннеди), надеть коронки на зубы или даже попытаться говорить с новоанглийским акцентом.

Впервые в истории нашей страны грамотность стала престижной — как хорошее здоровье и физически тренированное тело.

Что же касается подробностей его личной жизни, всего, что было выловлено прессой и эксплуатировалось со дня его смерти, я позволю себе только одно замечание: он родился под знаком Близнецы-Близнецы. Родившись для жизни, в которой он должен был служить обществу, он не мог не следовать определенным условностям, даже если они претили его натуре. Единственным человеком, у кого могли быть причины для жалоб, была его жена. Их брак был необычным, но прочным союзом, как бы ни старались сплетники доказать обратное.

Можно ли было предсказать трегедию его смерти в Далласе астрологически? Можно ли было ее предотвратить? На оба вопроса я отвечу: и да, и нет. Как я уже говорила, Близнецы первой декады часто безрассудны, сжигают себя. Они неисправимые оптимисты, фатально неспособные почувствовать приближение катастрофы. Они часто дают обещания, которые не выполняются.

Как мы уже убедились, Близнецы-Близнецы — неоднозначные фигуры во всех отношениях. Джон Кеннеди, несмотря на магическую привлекательность, популярность и все великие дела, которые он совершил, не избежал суровой критики. Имело смысл остерегаться врага или врагов, как некоторые сейчас полагают, до того, как прозвучали выстрелы. Любой компетентный астролог посоветовал бы президенту быть осторожным во время появления на публике в месяц, противоположный его знаку Зодиака. Да, задним умом мы все крепки. Теперь мы с уверенностью можем сказать, что убийство могло и должно было быть предсказано, и его можно и должно было избежать. Но если поставить вопрос шире и вспомнить о карме или судьбе, в его натальной карте есть открытость смерти, которая по драматизму не уступает его жизни. Поэтому я отвечаю: нет. Если бы это не был Даллас, это был бы другой город, другой убийца, в условиях, которые, не сомневайтесь, казались бы такими же мнимо безопасными, как в день убийства.

Пустота, которая образовалась из-за потери нашего последнего по-настоящему вдохновляющего национального лидера, пока не заполнена. Но его слова останутся с нами всегда.

2-я декада Близнецов (Близнецы-Весы) 1/6—10/6

Вы родились в один из немногих счастливых деканатов Зодиака. Вы приносите удачу другим, и Госпожа Удача, похоже, следует за вами повсюду. Или, если уж быть совсем точным,— почти повсюду.

Благодаря сочетанию возбуждающего энергию Меркурия и умиротворяющей нежной Венеры, вам обычно удается сохранить здоровое душевное равновесие. Вы балансируете между делом и удовольствием, творчеством и здравым смыслом. В какой бы спешке вы ни находились и как бы необычны ни казались некоторые из ваших поступков, вам удается избежать многих из типичных для Близнецов неприятностей. Вы инстинктивно чувствуете, что надо делать, чтобы не посадить корабль на мель. Вы — самый тонкий дипломат из всех дипломатов Зодиака и один из самых любимых. Вы можете говорить на равных и с бродяжками, и с академиками.

Ваша щедрость не знает границ, вы предлагаете материальную помощь, тратите время и силы одинаково охотно на друзей и незнакомых.

Если такой портрет покажется вам слишком благостным, чтобы в него поверить, возможно, мне придется указать на одно из незначительных ваших несовершенств. Близнецы настаивают на стремлении к переменам, а Весы всеми силами стремятся к равновесию. В результате, как бы удачливы, любимы и успешны вы ни были, вы всегда будете в конфликте сами с собой. В худшем случае этот конфликт может привести к психологической неуравновешенности и физической болезни. Зная заранее, что ваша жизнь будет всегда колебаться между вожделенной стабильностью и неизвестно куда ведущими поисками разнообразия, вы, по крайней мере, будете лучше иных подготовлены к тому, что вас может ждать впереди.

Я знаю, что вы считаете благотворительность добродетелью. Но я хочу предупредить вас, что, отдавая всю свою энергию людям, вы разрушаете себя, вызывая гнев и возмущение тех, кто вас «обокрал». Оставьте немного энергии себе, научитесь хоть чуть-чуть быть эгоистом.

Вспомните судьбы двух легендарных «звезд» — Мэрилин Монро (1/6) и Джуди Гарланд (10/6). Это не простое совпадение, что две женщины с похожими судьбами родились в один и тот же деканат. Джуди с замечательным голосом и Мэрилин с такой чувственной привлекательностью, с которой не могла сравниться ни одна женщина в этом столетии, были «удачливы». У обеих были карьеры, которые дались им легко, без особенных личных усилий. Если бы их судьбы сложились по-другому, можно было сказать, что «у них все было». Но что же случилось? Обе были актрисами, которые отдавали зрителям всю душу. Они заботились о своих мужчинах, своих детях или детях чужих детей. Но они обе забыли о себе, потеряли себя, и им пришлось прибегнуть к алкоголю, наркотикам и сексу, чтобы заполнить пустоту. Они отдали все свои силы и ничего не оставили себе. Вот почему самоотверженный путь может стать дорогой к трагедии.

Тони Кертис (3/6)

У Тони потрясающая карта судьбы.

Не вдаваясь в астрологические тонкости, я могу все же сказать, что даже он постоянно удивлялся, что определенные события (как хорошие, так и плохие) происходили в его жизни так, как будто они были очень точно закодированы в его судьбе. Родившись под знаком Близнецов-Весов, он действительно от рождения был счастливчиком. Это легкий и веселый, как фейерверк, обладающий даром красноречия, теплый, добрый и щедрый человек. Блестящая карьера пришла к нему легко, на нее не пришлось тратить годы борьбы. Он обладает неотразимым обаянием, которое принесло ему больше, чем он когда-то мечтал получить.

Близнецы — знак, который способствует раскрытию актерского таланта. Люди, родившиеся под этим воздушным знаком, обладают непринужденностью и способностью перевоплощения. Слава и успех в актерской карьере особенно сопутствуют тем, кто родился во 2-й декаде этого знака. Но то ли чувство вины за такую удачливость, то ли страх, что удача может кончиться, привели к саморазрушению в личной и профессиональной жизни Тони.

Ему понадобилось несколько лет, чтобы оправиться после падения, но теперь он окреп и находится в превосходной форме.

Он воспринимает негативные события как удачную возможность лучше узнать самого себя.

3-я декада Близнецов (Близнецы-Водолей) 11/6—20/6

3-я и последняя декада Близнецов — одинокая птица, свободно летающая в беспредельных просторах. Если вы родились в эту десятидневку, вас отличает независимость. Это не значит, что вам не нужны другие люди. Нужны. Часто, но в очень маленьких дозах. А затем вы готовы опять отправиться в одиночный полет.

Вы разговорчивы, но не тратите слов попусту, как другие Близнецы. Вы также не будете тратить энергию на выполнение заданий, в которых ваши таланты будут не видны. У вас феноменальное чувство времени, вы инстинктивно чувствуете, когда действовать, а когда отдыхать. Планета Уран награждает людей этого деканата двумя качествами. Во-первых, вы всегда в авангарде культуры. Вы хватаете новые направления, моды, идеи, жаргонные словечки с наскока. Вы то, что называется пижон. Вы знаете, что сейчас будет модно у узкого круга посвященных еще до того, как толпа этих посвященных почувствует, куда дует ветер, и вы точно знаете, что устаревает в то время, как остальные стоят вокруг, по-дурацки восхищаясь прошлогодним снегом.

Во-вторых, Уран дает вам не ограниченные судьбой и натальной картой возможности. Вы законченный оппортунист. Вам также не чужд оптимистический взгляд на мир. Не забывайте, что Джордж Буш — ваш товарищ по деканату. Тщательно изучив его натальную карту, я с разочарованием вынуждена вам доложить, что я не смогла найти ни грамма негативности. Он находится там, где он есть сегодня, только благодаря своему оптимизму. Единственное, с чем ему приходилось бороться в жизни, это с желанием открыть рот, тогда как порой ему лучше держать язык за зубами. Например, когда он играл партию второй скрипки как вице-президент. Имея Близнецов-Водолеев в Белом Доме, нация может надеяться на улучшения. Единственное, чего я боюсь, это того, что женщины в нашей стране будут стараться походить на Барбару Буш.

Вы можете не ставить себе целью стать Президентом США, но у вас есть одно общее качество с Джорджем Бушем — надежда, что хорошее сменится более хорошим, а затем приведет вас к самому лучшему. У вас просто нет времени на огорчения.

«Звезды» деканата Близнецы-Водолей

12 июня — президент Джордж Буш.

20 июня — Лилиан Хеллман, Лайонел Ричи

Дональд Трамп (14/6)

«Искусство заключать сделки»,— так можно назвать Библию этого деканата, используя название книги Дональда Трампа. Кроме того, это — его собственный рецепт к успеху. Умение воспользоваться возможностями, вести переговоры со всеми о чем угодно, иметь талант убеждения — все это качества, которые естественны для человека, родившегося с сильным влиянием Меркурия и Урана.

Бедный господин Трамп, его недоброжелатели не упустят случая припомнить, что он никогда не знал бедности, что он вступил в игру с денежным преимуществом. Мне это напоминает басню «Лиса и виноград». Подумайте об огромном количестве богатых деток, которые в мгновение ока пускают по ветру миллионы и не пользуются ни талантами, ни преимуществами.

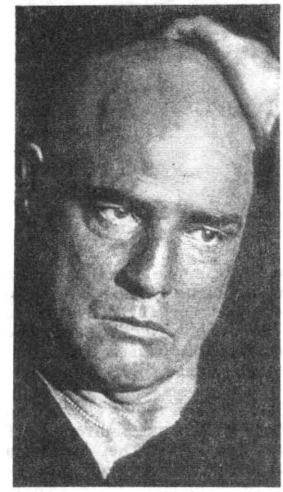
Вы помните, что я сказала о любви к полетам этого деканата? Тогда вам станет понятна его новая страсть — приобретение самолетов. Я и не собираюсь утверждать, что он делает это не из-за денег. Но если наша циничная публика не в курсе, я ей напомню, что слово «деньги» — не ругательство.

В то же время он болезненно раним. Он хочет, чтобы его любили и им восхищались, но это произойдет только в том случае, если он выберется из привычной колеи Близнецов-Водолея. Если он выиграет сделку между Близнецами и сможет выразить все свои заповедные чувства, он приобретет намного больше, чем недвижимость и самолеты. Сейчас наступает время испытаний для Близнецов-Водолея, они могут оказаться или на коне или под щитом. Если Дональд сдержит слово, следующая его книга будет называться «Искусство любви».

Перевод с английского Раисы Фоминой

Продолжение следует

Крестные «Крестного отца»



МАРЛОН БРАНДО, актер (США)

Родился 3 апреля 1924 года в Омахе, штат Небраска. Учился в военной академии в Фарибо, с 1943 года изучал актерское мастерство в нью-йоркской школе социальных исследований. С 1944 года играл на Бродвее, одновременно занимаясь в актерской студии у Л. Страсберга. С 1950 года снимается в кино. Один из выдающихся актеров мирового кинематографа.
1950: «Мужчины» («The Men»), реж. Ф. Циннеман. *1951*: «Трамвай «Желание» («A Streetcar Named Desire»), реж. Э. Казан. *1952*: «Вива, Сапата!» («Viva Zapata!»), реж. Э. Казан; премия за роль на Мкф. в Канне. *1953*: «Юлий Цезарь» («Julius Caesar»), реж. Дж. Манкевич; «Дикарь» («The Wild One»), реж. Л. Бенедек, выпуск — 1967. *1954*: «В порту» («On the Waterfront»), реж. Э. Казан; премия «Оскар» за роль. *1955*: «Дезире» («Desirée»), реж. Г. Костер; «Парни и девчонки» («Guys and Dolls»), реж. Дж. Манкевич. *1956*: «Чайный домик августовской луны» («The Teahouse of the August Moon»), реж. Д. Манн. *1957*: «Сайонара» («Sayonara»), реж. Дж. Логан. *1958*: «Молодые львы» («The Young Lions»), реж. Э. Дмитрык. *1959*: «Ривьера» («Riviera»). *1960*: «Из породы беглецов» («The Fugitive Kind»), реж. С. Люмет; «Одноглазые валеты» («One-eye Jacks»), и режиссер; гл. премия на Мкф в Сан-Себастьяне-61. *1962*: «Мятеж на «Баунти» («Mutiny on the Bounty»), реж. Л. Майлстоун; «Некрасивый американец» («The Ugly American»). *1964*: «Сказочка на ночь» («Bed Time Story»); «Моритури» («Morituri»), реж. Б. Викки. *1965*: «Погоня» («The Chase»), реж. А. Пенн. *1966*: «Графиня из Гонконга» («A Countess from Hongkong»), в Великобритании, реж. Ч. С. Чаплин; «Аппалуза» («Appaloosa»). *1967*: «Отражения в золотом глазу» («Reflections in a Golden Eye»), реж. Дж. Хьюстон. *1968*: «Кэнди» («Candy»). *1969*: «Завтрашней ночью» («The Night of the Following Day»). *1970*: «Кеймада» («Queimada»), в Италии, реж. Дж. Понтекорво; «Ночные пришельцы» («The Nightcomers»), в Великобритании. *1972*: **«Крестный отец»** («The Godfather»), реж. Ф. Ф. Коппола; актер отказался от премии «Оскар» за свою роль; «Последнее танго в Париже» («Last Tango in Paris»), Италия — Франция, реж. Б. Бертолуччи. *1976*: «Излучины Миссури» («The Missouri Breaks»), реж. А. Пенн. *1978*: «Супермен» («Superman»). реж. Р. Доннер. *1979*: «Апокалипсис сегодня» («Apocalypse Now»), реж. Ф. Ф. Коппола. *1988*: «Сухой белый сезон» («A Dry White Season»). *1989*: «Первокурсник» («Freshman»). *1991* г. «Христофор Колумб: Открытие» («Christopher Columbus: The Discovery»).

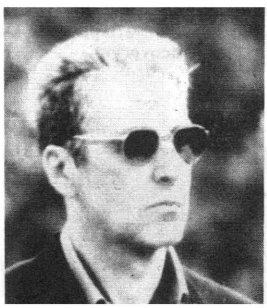
ДАЙАНА КИТОН, актриса (США)

Родилась 5 января 1946 года в Лос-Анджелесе. Настоящая фамилия — Холл. Училась в университете Санта Анна, участвовала в мюзиклах, играла на Бродвее в спектакле «Волосы», выступала вместе с В. Алленом, с которым ее связывали творческие и личные взаимоотношения в 1972—1979 годы. Снималась в телесериалах «ФБР» и «Мэнникс». Дебютировала в кино в 1970 году. *1970*: «Любовники и другие незнакомцы» («Lovers and Other Strangers»). *1972*: «Крестный отец» («The Godfather»), реж. Ф. Ф. Коппола; «Сыграй это снова, Сэм» («Play It Again, Sam»), реж. Х. Росс. *1973*: «Спящий» («Sleeper»), реж. В. Аллен. 1974: **«Крестный отец, часть II»** («The Godfather, Part II»), реж. Ф. Ф. Коппола. *1975*: «Любовь и смерть» («Love and Death»), реж. В. Аллен. *1976*: «Я хочу... хочу... и теперь» («I Will... I Will... and Now»); **«Гарри и Уолтер следуют в Нью-Йорк»** («Harry and Walter Go to New York»), реж. М. Райделл. *1977*: «Энни Холл» («Annie Hall»), реж. В. Аллен; премия «Оскар» за роль; «В поисках мистера Гудбара» («Looking for Mr. Goodbar»), реж. Р. Брукс. *1978*: «Интерьеры» («Interiors»), реж. В. Аллен. *1979*: «Манхэттен» («Manhattan»), реж. В. Аллен. *1981*: «Как аукнется...» («Shoot the Moon»), реж. Э. Паркер; «Красные» («Reds»), реж. У. Битти. *1984*: «Миссис Соффел» («Mrs. Soffel»), реж. Дж. Армстронг. *1985*: «Маленькая барабанщица» («The Little Drummer Girl»), реж. Дж. Р. Хилл; *1986*: «Сердечные страсти» («Crimes of the Heart»), реж. Б. Бирсфорд; режиссер док. фильма «Рай» («Heaven»). *1987*: «Детский бум» («Baby Boom»). *1988*: «Некрасивые сестры» («The Lemon Sisters»); «Хорошая мать» («The Good Mother»). *1990*: **«Крестный отец, часть III»** («The Godfather, Part III»), реж. Ф. Ф. Коппола. *1991*: «Отец невесты» («Father of the Bride»).

ФРЭНСИС ФОРД КОППОЛА, режиссер (США)

Родился 7 апреля 1939 года в Детройте, штат Мичиган. Сын Кармине Копполы, флейтиста в оркестре А. Тосканини и композитора. Брат актрисы Талии Шир, дядя актера Николаса Кейджа, отец актрисы Софии Копполы. С 1949 года снимал любительские фильмы и играл в них. Окончил факультет театра и кино в Калифорнийском университете. Был ассистентом режиссера Р. Кормена. Выступает как сценарист и продюсер в картинах других постановщиков, был владельцем кинокомпании «Зоутроп». Получил мировую известность после выхода картины «Крестный отец». Один из самых талантливых представителей современного американского кино, сочетающий стремление к зрительскому успеху и интерес к формальным экспериментам, в том числе в сфере видео и телевидения высокой четкости изображения.

1960: к/м ф. «Аймонн Грозный» («Aymonn the Terrible»); участие в постановке фильма «Подсматривающий» («The Peeper»); участие в постановке фильма «Широкие просторы» («The Wide Open Spaces»). *1961:* монтаж трех лент под общим названием «Выходи!» («Come On Out»), и ав. сц.; «Наверняка сегодня ночью» («Tonight for Sure»), не демонстрировался. *1962:* «Магическое путешествие Синдбада» («The Magic Voyage of Sinabad»), американский вариант советского фильма «Садко»; «Битва выше солнца» («Battle Beyond the Sun»), американский вариант советского фильма «Небо зовет». *1963:* «Безумие 13» («Dementia 13»), с Ирландией, и ав. сц. *1966*: «Ты уже большой мальчик» («You Are a Big Boy Now»), и ав. сц. *1968*: «Радуга Файниэна» («Finian's Rainbow»). *1969:* «Люди дождя» («The Rain People»), и ав. сц.; гл. премия на Мкф. в Сан-Себастьяне. *1972:* **«Крестный отец»** («The Godfather»), и соав. сц.; премия «Оскар» за фильм и сценарий. *1973:* **«Разговор»** («The Conversation»), и ав. сц., продюсер; гл. премия на Мкф. в Канне-74. *1974:* **«Крестный отец, часть II»** («The Godfather, Part II»), и соав. сц., продюсер; пр. «Оскар» за фильм, режиссуру и сценарий. *1979*: «Апокалипсис сегодня» («Apocalypse Now»), и соав. сц. и музыки, актер в эпизоде, сопродюсер; гл. премия и приз ФИПРЕССИ на Мкф. в Канне. *1982*: «От всего сердца» («One from the Heart»), и соавт. сц. *1983*: «Изгои» (« The Outsiders»), и соав. сц., сопродюсер; «Бойцовая рыбка» («Rumble Fish»), и соав. сц., сопродюсер; гл. премия критики в Сан-Себастьяне и приз ФИПРЕССИ в Локарно-84. *1984:* «Клуб «Коттон» («The Cotton Club»), и соав. сц.; к/м эксперим. видеофильм «Рип Ван Уинкл» («Rip Van Winkle»). *1986*: к/м эксперим. видеофильм «Капитан Ио и звездные рыцари» («Captain Eo and the Space Knights»); «Пегги Сью вышла замуж» («Peggy Sue Got Married»). *1987:* «Сад камней» («Gardens of Stone»), и сопродюсер. *1988:* «Такер — Человек и его мечта» («Tucker — The Man and His Dream»). *1989*: новелла «Жизнь без Зоэ» («Life without Zoe») в фильме «Нью-йоркские истории» («New York Stories»). *1990:* **«Крестный отец, часть III»** («The Godfather, Part III»), и соав. сц.



АЛЬ ПАЧИНО, актер (США)

Родился 25 апреля 1940 года в Нью-Йорке. Полное имя — Альфред Джеймс. Учился в Актерской студии Л. Страсберга в Нью-Йорке. Играл в театре, дебютировал в кино в 1969 году. Стал одним из лучших актеров американского кино в 70-е годы, к сожалению, до сих пор не удостоен премии «Оскар», хотя неоднократно был номинантом.

1969: «Я, Натали» («Me, Natalie»). *1971*: «Паника в Нидл парке» («Panic in the Needle Park»), реж. Дж. Шацберг. *1972:* **«Крестный отец»** («The Godfather»), реж. Ф. Ф. Коппола. *1973*: «Серпико» («Serpico»), реж. С. Люмет; «Пугало» («Scarecrow»), реж. Дж. Шацберг. *1974:* **«Крестный отец, часть II»** («The Godfather, Part II»), реж. Ф. Ф. Коппола. *1975:* «Жарким днем после обеда» («Dog Day Afternoon»), реж. С. Люмет; премия за роль на Мкф. в Сан-Себастьяне. *1976:* **«Бобби Дирфилд»** (в СССР — **«Жизнь взаймы»**, «Bobby Deerfield»), реж. С. Поллак. *1979*: **«...и правосудие для всех»** («...and Justice for All»), реж. Н. Джуисон; премия за роль на Мкф. в Карлови-Вари-80. *1980:* «Разыскивающий» («Cruising»), реж. У. Фридкин. *1982:* «Автора! Автора!» («Author! Author!»), реж. А. Хиллер. *1983:* «Лицо со шрамом» («Scarface»), реж. Б. Де Пальма. *1985:* «Революция» («Revolution»), реж. Х. Хадсон. *1989:* «Море любви» («Sea of Love»). *1990:* «Дик Трейси» («Dick Tracy»), реж. У. Битти; **«Крестный отец, часть III»** («The Godfather, Part III»), реж. Ф. Ф. Коппола. *1991:* «Фрэнки и Джонни» («Frankie and Johnny»), реж. Г. Маршалл. *1992:* «Гленн Росс — Шотландская шапка» («Glengarry Glenn Ross»).

С. Кудрявцев

«Агенты КГБ тоже влюбляются», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин.
Киностудия «Союз» киноконцерна «Мосфильм» (СССР) — студия «Чили филмз» при участии фирмы «Пролам С. А.» (Чили). 1991.
Авторы сценария А. Адабашьян, Себастьян Аларкон, А. Бородянский. Режиссер Себастьян Аларкон. Оператор В. Алисов. Художник С. Аларкон. Композитор Орасио Салинас. Звукооператор А. Арцинович.
Роли исполняют: С. Газаров, Лус Кроксато, А. Джигарханян, Кристиан Гарсия Уидобро, Глория Мунчмейер, Луис Аларкон, О. Толстецкая, Н. Крачковская, Л. Куравлев, С. Никоненко, И. Кашинцев, Л. Овчинникова.
«Азиат», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.
Студия «АРО» киностудии «Казахфильм», Центрбанк, 1991.
Автор сценария А. Александров. Оператор Н. Борбиев. Художник А. Дериганов. Композитор А. Айзенштадт. Звукооператор В. Фролов.
Роли исполняют: А. Абдрахманов, Б. Бейшеналиев, И. Баразбиев, З. Бечелова, К. Бутаев, А. Шихалиев, А. Александров, Х. Юсупов, С. Дикамбаев, Т. Аралбаев, В. Мисакова, М. Химилонов.
«Афганский излом», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 20 мин.
ТПО «Русское видео», киноассоциация «Ленфильм» при участии «Клеми Чинематографика» (Италия). 1991.
Автор сценария А. Червинский при участии М. Лещинского, Л. Богачука, А. Петровой. Режиссер В. Бортко. Операторы В. Федосов, П. Засядко. Художник В. Светозаров. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор К. Кузьмин.
Роли исполняют: Микеле Плачидо, Т. Догилева, М. Жигалов, Ф. Янковский, А. Серебряков, Н. Русланова, Н. Устинов, Р. Ибрагимов, Х. Рахимов, К. Якуб, А. Уваров, Ю. Кузнецов, В. Проскурин, С. Исавнин, М. Исоев, Б. Миралибеков, Л. Кулагин, В. Еремин, В. Латифи, Алесандро Стефанели.
«Безумная Лори» (по повести Пола Гэллико «Томасина»), 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 07 мин.
Всесоюзный центр кино и телевидения для детей и юношества, киностудия «Глобус». 1991.
Автор сценария В. Железников при участии Л. Нечаева. Режиссер Л. Нечаев. Оператор А. Кириллов. Художники Д. Богородский, Н. Емельянов. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Ю. Дмитриев.
Роли исполняют: Ю. Будрайтис, З. Оборнева, О. Зарубина, В. Плют, Е. Васильева, Ю. Катин-Ярцев, Л. Авескулова, Е. Каширский, Костя Гончаров, Е. Харьковцев, А. Рудаков.

«Воздушный поцелуй», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 24 мин.
ТО «Киностудия XXI». 1991.
Авторы сценария И. Побережский, А. Карпыков. Режиссер А. Карпыков. Оператор Г. Гидт. Художник А. Золотухин. Композитор В. Власов. Звукооператор А. Нетребенко.
Роли исполняют: Катри Хорма, О. Рудюк, К. Роднин, В. Никулин, П. Соколов, В. Сефер, Н. Резон, Л. Терентьева, В. Губская.
«Волки», 5 ч. Продолжительность фильма 50 мин.
«Узбекфильм», 1991.
Автор сценария А. Тюриков. Режиссер С. Назармухамедов. Оператор Р. Ибрагимов. Художник Н. Аббасов. Композитор Д. Яновский. Звукооператор Э. Каюмов.
Роли исполняют: Ф. Махмудов, А. Шарипов, Г. Джалилова, Х. Мирходжаев, Э. Киселева, А. Муравьева.
«Гурия», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.
Экспериментальное молодежное творческое объединение «Студия-5» при Союзе кинематографистов Узбекистана. 1988.
Авторы сценария О. Иргашев, А. Хамраев. Режиссер О. Иргашев. Операторы Р. Ибрагимов, С. Мирзаахмедов, Ч. Артыков. Художники С. Зиямухамедов, А. Маккамов, Н. Аббасов. Композитор В. Бабушкин. Звукооператоры Н. Шадиев, С. Худайбердыев.
Роли исполняют: Р. Закирова, Н. Ахмеджанова, Э. Исхаков, С. Зияутдинов, М. Рахимов, Б. Кадырова и другие.
«Два шага до тишины», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
ПТО «Эхо». 1991.
Авторы сценария А. Дмитрук, И. Курбангалиев, Ф. Курбангалиев. Режиссер Ю. Тупицкий. Оператор С. Борденюк. Художник В. Ясько. Композитор И. Поклад. Звукооператор Е. Пастухов.
Роли исполняют: О. Савкин, Е. Ковалева, А. Булдаков, А. Горбунов, М. Гилевич, Е. Грамматиков, М. Ниязбердыева, Ш. Курбангельдыев и другие.
«Житие Александра Невского», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 24 мин.
ТО «Евразия» Свердловской киностудии. 1991.
Авторы сценария Б. Шустров, Г. Кузнецов. Режиссер Г. Кузнецов. Оператор Г. Майер. Художник В. Лукинов. Композитор В. Лебедев. Звукооператор О. Матвеева.
Роли исполняют: А. Горгуль, В. Поморцев, А. Ческидов, В. Дворжецкий, А. Умуралиев и другие

«Заряженные смертью», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 44 мин.
КТК «Бенефис», 1991.
Автор сценария Г. Орешкин. Режиссер В. Плотников. Операторы А. Ковальчук, А. Чардынин. Художник Э. Леонтьев. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор Б. Корешков.
Роли исполняют: Г. Юматов, А. Карапетян, С. Рябова, А. Фатюшин, А. Голышев, В. Андреев, В. Баранов, А. Кулямин, У. Вейспал, Ж. Эппле, А. Веденкин, В. Трещалов, В. Плотников, Е. Кмит, Л. Ракчеева, Т. Совчи, В. Носик, А. Рахленко, В. Захарченко, В. Курков, Т. Семина, В. Антоник, А. Ташков.
«За что?» (по роману В. Михальского «Семнадцать левых сапог»), 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 39 мин.
Фонд развития кинематографии СССР, ТПО «Союзтелефильм», МП «Евросервис». 1991.
Авторы сценария В. Михальский, И. Гурин. Режиссер И. Гурин. Операторы Е. Давыдов, И. Клебанов. Художник Б. Кузовкин. Композитор Ю. Буцко. Звукооператор А. Алиев.
Роли исполняют: И. Лапиков, Г. Орлова, Б. Невзоров, А. Роговцева, Л. Овинникова, В. Любшин, Е. Дробышева, И. Бочкин. Г. Фролов, Валера Надейко, Т. Войтова, С. Чекан, А. Сусеков, Ф. Валиков, С. Барабанщиков, В. Скляров.
«Иван Федоров», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 17 мин., 2-я серии — 1 час 20 мин.
Дальневосточное ПО «Союз» и ПТО «Союзтелефильм». 1991.
Автор сценария А. Лапшин. Режиссер Ю. Сорокин. Оператор Н. Пучков. Художник А. Таланцев. Композитор Ю. Буцко. Звукооператор Н. Мосин.
Роли исполняют: Ф. Сухов, И. Смоктуновский, В. Порошин, А. Трофимов, М. Шилова, И. Чериченко, Р. Аюпов, В. Ивашов, Н. Джигурда, В. Козинец, Юра Макаров, В. Смецкой, О. Деми-

дов, А. Котенев, Ю. Рычков, В. Лазарев, И. Сморчков, С. Орлова, В. Талашко, И. Тарадайкин, Г. Горячев, Е. Редько, В. Кравцов.

«Кикс», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.

Экспериментальное творческое объединение «Ладья» киностудии имени М. Горького, фирма «Конэк», при участии ЭМТО «Дебют», студия «ТТЛ». 1991.

Автор сценария и режиссер С. Ливнев. Оператор С. Мачильский. Художники А. Розенберг, А. Сабитов. Звукооператоры М. Буянов, А. Нейман.

Роли исполняют: Е. Германова, Л. Германова, А. Панкратов-Черный, М. Кайдалова, А. Сирин, А. Смехова и другие.

«Комитет Аркадия Фомича», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 02 мин.

ТЭК «Позитив», ВГИК. 1990

Авторы сценария С. Истомин, А. Сорокин. Режиссер А. Сорокин. Операторы К. Плевокас, А. Молчанов, Г. Яблочков, С. Гаврилов, Г. Ларин, Л. Дергачев. Художники А. Ушаков, М. Головченко. Звукооператоры Л. Букава, А. Закржевский.

Роли исполняют: Е. Шутов, А. Тихонова, М. Виноградова, М. Гаврилко, С. Гачава, Л. Королева, Е. Маликова, Л. Фисунова, И. Гаврилина, В. Дьячков, С. Николаев, В. Балашов, П. Любешкин, А. Нищенкин, А. Сажин, Е. Сергеев и другие.

«Линия смерти», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 39 мин.

«АКВО». 1991.

Авторы сценария В. Черняк, Л. Пискунов. Режиссер В. Шиловский. Оператор В. Алисов. Художники А. Самулекин, И. Пластинкин. Композитор Г. Мовсесян. Звукооператор И. Замотаев.

Роли исполняют: В. Шиловский, В. Изотова, А. Ливанов, Т. Догилева, И. Смоктуновский, Л. Удовиченко, У. Алиходжаев, С. Тома и другие.

«Любовь, смертельная игра...», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.

Одесская киностудия нового типа и ХТПО «Аркадия». 1991.

Авторы сценария Ю. Макаров, С. Ашкенази. Режиссер С. Ашкенази. Оператор С. Стасенко. Художник И. Гетманец. Композитор А. Кнайфель. Звукооператор А. Нетребенко.

Роли исполняют: Е. Караджова, Л. Ульфсак, Л. Савченко, И. Губанова, Л. Давыдова, Г. Макарова.

«Мальчики из Танги», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.

Киностудия «Ватан» и ГТПО «Узбекфильм». 1990.

Автор сценария Р. Мухамеджанов. Режиссер Т.-М. Юнусов. Оператор Н. Гуламов. Художник С. Зиямухамедов. Композитор М. Махмудов. Звукооператор Б. Исхаков.

Роли исполняют: М. Рахимов, Д. Убайдуллаев, И. Саидахмедов, Ш. Фазылжанова, М. Раджабов, О. Бакирова, Ш. Азизова, А. Каримова, Ф. Аминов, А. Кенжаев, Р. Якубжанова, Е. Тухтаева, О. Якубова, Х. Хурсандов.

«Мед осы», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин.

«Беларусьфильм». 1991.

Автор сценария А. Зайцев. Режиссер И. Волчек. Оператор С. Зубиков. Художник Ю. Альбицкий. Композитор А. Леденев. Звукооператор С. Чупров.

Роли исполняют: Миша Ясючек, Дима Калинка, А. Лабуш, М. Левтова, О. Сизова, В. Шалкевич, А. Сайко, А. Бубашкин. Т. Муженко, Б. Иващенко, Г. Овсянников, И. Мацкевич.

«Милый Эп», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин. МК фирма «Гранит» при участии киностудии «Беларусьфильм». 1991.

Автор сценария Г. Михасенко. Режиссер О. Фомин. Операторы А. Ковалевский, Б. Гальпер. Художник В. Корнеев. Композитор А. Артемьев. Звукооператоры С. Синявский, В. Лучанинов.

Роли исполняют: М. Палатник, И. Хрулева, И. Юраш, А. Стриженов, И. Рябцева, О. Брудин, А. Зуев, Е. Люкшинова, Т. Кондукторова.

«Московская любовь», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.

Киностудия «Елена» при участии коммерческого банка «Развитие» и ВАКО «Союз». 1991.

Авторы сценария А. Аксанов, Е. Григорьева. Режиссер В. Курыкин. Оператор В. Пиганов. Художник Е. Григорьева. Композитор А. Гольдштейн. Звукооператор В. Торохов.

Роли исполняют: Е. Парамонов, Д. Карасев, Л. Вележева, О. Рудюк, А. Аржаник, А. Гловяк, Л. Мсхиладзе, Л. Удалов.

«Мужчина и две его женщины», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 52 мин.

«Таджикфильм». 1991.

Автор сценария А. Рабизода. Режиссер М. Касымова. Оператор К. Ремишевский. Художник А. Абдуллаев. Композитор Ф. Бахор. Звукооператор И. Калинина.

Роли исполняют: Ш. Мухаммадиев, Р. Закирова, Г. Мамадназарова, М. Касымова и другие.

«Не стреляйте в меня, пожалуйста», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 08 мин.

СП «Ретур». 1991.

Авторы сценария И. Черкасский, И. Василенко при участии А. Матулёниса. Режиссер Г. Тарнопольский. Операторы Ю. Гармаш, В. Гутовский. Художник М. Глейзер. Композитор И. Вигнер. Звукооператор В. Сулимов.

Роли исполняют: М. Вишнякова, С. Гармаш, А. Матулёнис, О. Немчук, Д. Рашеева, В. Тарнопольский, А. Алешин, А. Горбунов, И. Пайтина, Т. Митрушина, Р. Мухин, И. Стариков, Ю. Войтеков и другие.

«Ночь самоубийцы», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 26 мин.

Советско-шведско-германское совместное предприятие «Ретур». 1991.

Автор сценария и режиссер В. Пидпалый. Оператор Н. Кудрявцев. Художник И. Быченкова. Композитор В. Назаров. Звукооператор Ю. Лавриненко.

Роли исполняют: К. Лукашов, Н. Гвоздикова, А. Пашутин, Ю. Орлов, Г. Мороз, В. Липсток, А. Кавалеров, О. Ступка, С. Бандровский.

«Обнаженная в шляпе», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 12 мин.

Студия «Аура». 1991.

Автор сценария Д. Трускиновская. Режиссер А. Полынников. Оператор О. Горюнов. Художник В. Гидулянов. Звукооператор А. Нетребенко.

Роли исполняют: А. Серебряков, А. Назарьева, Э. Архангельская, О. Штефанко, А. Берда, А. Смоляков и другие.

«Осада», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.

«Грузия-фильм». 1990.

Автор сценария и режиссер О. Гвасалия. Операторы В. Алисов, Г. Садзаглишвили. Художники З. Нижарадзе, Н. Зандукели. Композитор Т. Бакурадзе. Звукооператор Г. Кунцев.

Роли исполняют: З. Кипшидзе, Г. Пирцхалава, Г. Петриашвили, В. Чубинидзе, В. Сакварилидзе, Г. Хачидзе, Т. Чачава, А. Махарадзе, В. Михелидзе.

«Пленник земли» (по мотивам романа Джеймса Олдриджа «Пленник чужой земли»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.

ТО «Контакт» студии имени М. Горького (СССР) — «Глория продакшнз инк.» (США) и советско-американское предприятие АСК. 1991.

Автор сценария Ли Голд. Режиссер Джон Бэрри. Оператор Пьер-Уильям Гленн. Композитор Билл Конти.

Роли исполняют: Сэм Уотерстон, А. Потапов.

«По ком тюрьма плачет», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 13 мин.

Одесская киновидеостудия ново-

го типа и киновидеообъединение «Аркадия». 1991.
Автор сценария Р. Агаджанян. Режиссер Г. Кеворков. Оператор В. Авлошенко. Художник А. Токарев. Звукооператор К. Джалалян.
Роли исполняют: Р. Иоселиани, Н. Воробьева, В. Татосов, Л. Саркисов, Г. Овакимян, С. Шагинян, Е. Тодоражка, С. Пожогин, В. Касьянова, И. Богодух, Н. Крачковская, Ю. Рудченко, В. Наумцев, Н. Слезка.

«Пустыня», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 16 мин.
Товарищество «Дягилев центр» при участии объединения «Одиссей», «Союзтелефильм». 1991.
Автор сценария и режиссер М. Кац. Оператор В. Махнев. Художник О. Иванов. Композитор Г. Канчели. Звукооператор Е. Турецкий.
Роли исполняют: М. Саркисян, А. Станилов, Н. Пастухов, В. Шелков, А. Якубов, А. Хочинский, А. Сычев, Д. Макродченко, И. Старков, А. Сливников, С. Русскин, С. Тормахова, А. Демьяненко, В. Козачков, К. Джангирян, Е. Полынчук, И. Божко, Л. Заславский, А. Хамдамов, И. Спицын, А. Трофимов, М. Бирбраер, В. Кильтер, В. Новак, А. Бочаров и другие.

«Пьющие кровь» (по мотивам повести А. К. Толстого «Упырь»), 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 48 мин.
Киноассоциация «Ленфильм», АО «Принтекс». 1991.
Автор сценария А. Макаров. Режиссер Е. Татарский. Оператор К. Рыжов. Художник И. Каплан. Композитор С. Курехин. Звукооператор И. Вигдорчик.
Роли исполняют: Марина Влади, А. Соколов, М. Майко, Д. Банионис, К. Афонский, А. Ургант, И. Муругов, С. Слайснете, А. Колкунова, Л. Аржаникова, К. Мориц, Г. Абайдулов.

«Сады скорпиона», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
Киностудия первого и экспериментального фильма киноконцерна «Ленфильм». 1991.
Автор сценария и режиссер О. Ковалов. Оператор А. Лапшов. Звукооператор Г. Беленький.

«Смерть за кулисами», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность фильма 2 часа 23 мин.
Студия «Дельта-фильм», ТО «Эхо». 1991.
Авторы сценария Д. Орлов, Б. Дуров. Режиссер Б. Дуров. Оператор Н. Фомин. Художник Н. Слюсарь. Композитор Е. Геворкян. Звукооператоры С. Кель, А. Плотников.
Роли исполняют: К. Резгите, М. Вилсон, А. Паулавичюс, И. Кечаев, Р. Раманаускас, А. Груббе, В. Паукште, В. Томкус, В. Раманаускайте, И. Реклайтис, Э. Плешките, М. Ятаутис, В. Тэбырцэ, М. Чернаускайте, А. Гордыдов, Г. Шяулите, А. Ганшин, Р. Пелекаускас, П. Станиус.

«Суржекей — ангел смерти», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 21 мин.
ТО «Катарсис». 1991.
Авторы сценария С. Елубаев, Д. Манабаев. Режиссер Д. Манабаев. Оператор Б. Сулеев. Художник С. Курманбеков. Композитор А. Бестыбаев. Звукооператоры Г. Мукатаева, Л. Бисерова.
Роли исполняют: М. Нурекеев, Н. Жантурин, Ж. Абдакадыров, Б. Альпеисов, Ж. Искаков, К. Сатаев, Ж. Джабишев, Г. Косшибаева, Ш. Мендиярова, Б. Джардемалиева, А. Джанкорозова, К. Джакибаев, М. Ильяскаров и другие.

«Сыщик петербургской полиции» (по повести Л. Юзефовича «Ситуация на Балканах»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
ТО «Евразия», Свердловская киностудия. 1991.
Авторы сценария Л. Юзефович, В. Кобзев. Режиссер В. Кобзев. Операторы Р. Мещерягин, В. Петухов. Художник В. Кукенков. Композитор А. Паулавичюс. Звукооператор В. Геррат.
Роли исполняют: П. Щербаков, В. Ларионов, А. Филозов, Ю. Журин, О. Афанасьев, В. Изотова, В. Лысенков, С. Парфенов, А. Буреев, Г. Махмуров, В. Мамаев, П. Юрченков, В. Афанасьев, Д. Шилко.

«Там, у нас», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 15 мин. «Грузия-фильм». 1991.
Автор сценария и режиссер З. Халваши. Оператор Д. Христесашвили. Художник З. Джорбенадзе. Композитор Я. Бобохидзе. Звукооператор Г. Гагуа.
Роли исполняют: Н. Коберидзе, Н. Шенгелая, Л. Месхи, Г. Ахвледиани, Б. Инцкирвели, Г. Чугуашвили, З. Цицкиладзе, Г. Бартая, Р. Какуридзе, С. Турманидзе, И. Палавандишвили.

«Тень, или Может быть, все обойдется» (по пьесе Е. Шварца «Тень»), 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 48 мин.
ТПО «Союзтелефильм», киноконцерн «Мосфильм», московское киноообъединение «Камера». 1991.
Авторы сценария И. Шевцов, М. Козаков. Режиссер М. Козаков. Оператор В. Шейнин. Художники А. Аксенов, Д. Алексеев. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор О. Зильберштейн.
Роли исполняют: К. Райкин, М. Неёлова, М. Дюжева, А. Ямпольская, А. Лазарев, М. Козаков, В. Невинный, Ю. Волынцев, С. Мишулин, Г. Тонунц и другие.

«1000 долларов в одну сторону», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
Киностудия «Круг» киноконцерна «Мосфильм». 1991.
Автор сценария А. Криницына. Режиссер А. Сурин. Оператор Ю. Невский. Художник Н. Саушин. Композитор Е. Дога. Звукооператор Р. Собинов.
Роли исполняют: И. Бякова, С. Габриэлян, Н. Гундарева, С. Газаров, О. Мысина, В. Запевалова, А. Миронов, В. Ильичев, И. Золотовицкий, В. Филиппов, В. Варганов, М. Криницына, Е. Никищихина.

«Фирма приключений» (по мотивам повести П. Багряка), 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 55 мин.
Международный коммерческий союз «МКС Плюс» и акционерная производственно-коммерческая кинофирма «Мир». 1991.
Автор сценария и режиссер И. Вознесенский. Оператор А. Буравчиков, Художник Ф. Ростоцкий. Композитор М. Минков. Звукооператор Е. Терехов.
Роли исполняют: А. Васильев, У. Вейспал, В. Стеклов, А. Филозов, М. Тонтегоде, В. Павлов, А. Лицитис, А. Михайлов, А. Яковлев.

«Царь Иван Грозный» (по мотивам повести А. К. Толстого «Князь Серебряный»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность фильма 2 часа 18 мин.
«Тискино». 1991.
Авторы сценария В. Ежов, Г. Васильев. Режиссер Г. Васильев. Оператор Б. Бондаренко. Художник С. Волков. Композитор А. Рыбников. Звукооператоры А. Цыганков, О. Вагина.
Роли исполняют: К. Кавсадзе, И. Тальков, Л. Тотунова, С. Любшин, А. Мартынов, А. Соколов, Д. Писаренко, А. Толубеев, Н. Крючков, В. Антоник, Е. Шутов, С. Станюта, П. Татарицкий, В. Гаркалин, А. Яковлев, В. Кулик, Г. Колчицкий, И. Рыжов, В. Титова, Н. Устинов, З. Буряк и другие.

«Шаг вправо... шаг влево...» 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 14 мин.
Киностудия «Инсон». 1991.
Автор сценария З. Мусаков. Режиссер Ю. Сабитов. Оператор Т. Каюмов. Художник Э. Аванесов. Композитор Е. Ширяев. Звукооператор З. Предтеченская.
Роли исполняют: К. Мирхадиев, К. Абдурахманов, И. Мацкевич, Г. Четвериков, А. Аржиловский,

П. Гаврилюк, А. Милюжин, Г. Дусматова, А. Бакиров, А. Завьялов, В. Кудачкин, В. Сидоров, Ф. Гайнутдинов и другие.

«Яд скорпиона», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин. «Центрнаучфильм», ТМЦ «Интер-Т». 1991.

Автор сценария В. Плешаков при участии В. Панжева и О. Бараева. Режиссер В. Панжев при участии О. Бараева. Оператор И. Уральская при участии А. Петрига. Художник О. Антипов при участии В. Панжева. Композитор П. Овсянников, Звукооператор Л. Шутова.

Роли исполняют: А. Масуренкова, Н. Ковбас, С. Данилевич, П. Ролан, В. Стоноженко, И. Толстых, А. Числов, О. Фомичева, П. Лычников, Ф. Демье.

Зарубежные фильмы

«Авантаж» (по книге Петко Здравкова «Рассказы прокурора»), 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 24 мин.

Студия художественных фильмов (Болгария). 1977.

Авторы сценария Руси Чанев, Георгий Дюлгеров. Режиссер Георгий Дюлгеров. Оператор Радослав Спасов. Художники Руси Дундаков, Георгий Тодоров. Композитор Божидар Петков.

Роли исполняют: Руси Чанев, Мария Статулова, Радосвета Василева, Вельо Горанов, Пламена Гетова, Пламен Дончев и другие.

«Великий вызов», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 18 мин.

«Бухарест» (Румыния).

Автор сценария Ион Григореску. Режиссер Маноле Маркус. Оператор Сорин Илиешу. Художник Виктор Цапу. Композитор Антон Шутеу.

Роли исполняют: Флорин Замфиреску, Майя Моргенштерн, Виктория Кочиаш-Шербан, Виктор Ребенджук, Валериу Параскив, Штефан Силяну и другие.

«Вознесись», 12 ч. Продолжительность фильма 2 часа 01 мин. Кинокомпания «Тэхын» (Республика Корея). 1988.

Автор сценария Хан Сын Вон. Режиссер Им Квон Тэк. Оператор Ку Чун Мо. Художник То Ён У. Композитор Ким Чон Гиль.

Роли исполняют: Кан Су Ён, Чин Ён Ми, Ю Ин Чон, Ким Се Чжун.

«Время цыган», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 28 мин.

«Форум-фильм», Телевидение Сараева (Югославия). 1989.

Авторы сценария Гордан Михич, Эмир Кустурица. Режиссер Эмир Кустурица. Оператор Вилко Филач. Художник Мильен Клякович. Композитор Горан Брегович.

Роли исполняют: Давор Дюймович, Бора Тодорович, Любица Аджович, Хусния Хашимович, Синоличка Тройкова, Забит Мехмедов, Эльвира Сали и другие.

«Дефицит», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 26 мин.

Студия художественных фильмов «Бояна» (Болгария). 1989.

Автор сценария Евгений Тодоров. Режиссер Хаим Коен. Оператор Теодор Янев. Художник Мария Иванова.

Роли исполняют: Эли Скорчева, Катя Паскалева, Калин Шиваров, Красимир Ранков, Надя Тодорова, Добринка Станкова, Вылчо Камарашев, Веселин Вылков, Николай Рударов.

«Карнавал», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.

Студия художественных фильмов «Бояна» (Болгария). 1990.

Автор сценария Георгий Данаилов. Режиссер Иванка Грыбчева. Оператор Христо Тотев. Художник Петр Горанов. Композитор Георгий Генков.

Роли исполняют: Георгий Калоянчев, Стефан Данаилов, Стойчо Мазгалов, Боряна Пунчева, Георгий Мамалев, Петр Слабаков и другие.

«Маленькая воровка», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 50 мин.

«Орли фильм», «Ренн Продюксьон», «Фильм дю Кароссе Седи» (Франция) 1989.

Авторы сценария Франсуа Трюффо, Клод де Живрей. Режиссер Клод Миллер. Оператор Доминик Шапюи. Композитор Ален Жоми.

В главной роли Шарлотта Генсбур.

«Ночи шакалов», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 47 мин.

Национальный киноцентр (Сирия).

Автор сценария и режиссер Абд Эль-Латиф Абд Эль-Хамид. Оператор Абдо Хамза. Художник Муаффак Кат.

Роли исполняют: Асад Фыдда, Наджак Абд-Алла, Бассам Кауссa, Гиссан Сальман, Тулян Хадауи, Рами Рамадан, Исса Альбахари, Шариф Ас-Сайед и другие.

«Отмщение» («Месть»; по одноименному роману Джима Харрисона), 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 54 мин.

«Коламбия пикчерс», «Растар» (США). 1989.

Авторы сценария Джим Харрисон, Джеффри Фискин. Режиссер Тони Скотт. Оператор Джеффри Кимбалл. Художники Майкл Сеймор, Бенджамин Фернандес. Композитор Джек Ницше.

Роли исполняют: Кевин Костнер, Энтони Куин, Мадлен Стоу, Мигель Феррер, Томас Милиан, Джеймс Гэммон.

«Племянник-чужестранец» (по мотивам сказки Вильгельма Гауфа «Молодой англичанин»), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 14 мин.

Студия художественных фильмов «Бояна» (Болгария). 1989.

Автор сценария Боян Биолчев. Режиссер Мариана Евстатиева-Биолчева. Оператор Виктор Чичов. Художник Анастас Янакиев. Композитор Симеон Пиронков.

Роли исполняют: Коста Цонев, Гуннар Хельм, Любомир Димитров, Павел Поппандов, Ицхак Финци, Васил Банов, Кирил Кавадарков, Илия Раев и другие.

«Полицейский пистолет «Питон-357», 12 ч. Продолжительность фильма 2 часа 17 мин.

«Альбина продюксьон» (Франция), «ТИТ фильмпродукцион» (Германия). 1976.

Авторы сценария Даниель Буланже, Ален Корно. Режиссер Ален Корно. Оператор Этьен Беккер. Композитор Жорж Делерю.

Роли исполняют: Ив Монтан, Симона Синьоре, Франсуа Перье, Стефания Сандрелли, Матье Каррьер и другие.

«Правда», 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 33 мин. «Сине имиджес продакшн» (Индия).

Автор сценария и режиссер Винод Панде. Оператор Молой Дас Гупта. Художник Джон К. Самуэл. Композитор Джиту Тапан.

Роли исполняют: Анурадха Савант, Хашмат Хан, Чандрика, Лалит Тивари, Джайя Матхур, Винод Панде и другие.

«Цель», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 15 мин. «Диливала Мувиз» (Индия).

Автор сценария Сурадж Саним. Режиссер Махеш Бхатт. Оператор Адип Тандон. Художник М. С. Шинде. Композитор Кальянджи Ананджи.

Роли исполняют: Смита Патиль, Анил Капур, Амрита Сингх, Сурeш Оберой, Рохини Хаттангади, Автар Гилл, Мадан Джайн, Сатиш Каушик.

Катрин Денев в фильме «Дневная красавица» ЛУИСА БУНЮЭЛЯ.
Сценарий фильма читайте в номере

Индекс 70402
Цена 1р 95к

ИСКУССТВО КИНО

Судьба женщины в современном обществе, мир людских чувств и испытания нынешнего века — этим темам будет посвящен ряд публикаций ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Во второй половине 1992 года читайте на наших страницах:

В РАЗДЕЛЕ «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:

ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ.— Подлинная история жизни одной из самых загадочных советских кинозвезд 30—40-х годов, рассказанная ею самой.

ИВ МОНТАН. Видишь, я не забыл.

В РАЗДЕЛЕ «СЦЕНАРИИ»:

М. ШЕПТУНОВА, С. ГОВОРУХИН. Катенька Измайлова (Современная история по мотивам «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова).

В РАЗДЕЛЕ «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:

Р. В. ФАСБИНДЕР. Горькие слезы Петры фон Кант.

СТИВЕН СОДЕРБЕРГ. Секс, ложь и видео.

В РАЗДЕЛЕ «ОКОЛИЧНОСТИ»:

ЖАКЛИН СТАЛЛОНЕ. «Звезды» мирового кинематографа в свете астрологии. (Продолжение).

ШИРЛИ МАКЛЕЙН. Танец в луче света.

6 92